MUZYKA POLSKA

1937

40

SPIS RZECZY ZA ROK 1937

ARTYKUŁY

str.

Braun Jerzy: Odpowiedź na ankietę 112
Bula Józef: Byle nie „szkoła muzyczna" 17
Chybiński Adolf: Dalszy ciąg pracy czy praca od nowa? (w sprawie polskiej muzyki ludowej) 99
Karol Szymanowski (1883 — 1937) 147
Chomiński Józef Michał: Karol Szymanowski a Strawiński i Schönberg . 224
Ewolucja harmoniki współczesnej 327
Czudowski Tadeusz: O właściwy kierunek i właściwy poziom 506
Drzewiecki Zbigniew: Testament Szymanowskiego 155
Dunicz Jan Józef: Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. Wywiad z Adolfem Chybińskim 10
Pierwiastek narodowy w polskiej kolędzie 552
Feicht Hieronim X.: Adolf Chybiński 5
Nad trumną Karola Szymanowskiego 219
Grabowski Tadeusz: O pieśniach ludowych na Kaszubach 457
Hulewicz Witold: O działalności pisarskiej Karola Szymanowskiego (Materiały i wspomnienia) 157
Kamieński Łucjan: Odnowić muzykę Bożą! 65
Kętski Feliks: Antoni Rutkowski 568
Kisielewski Stefan: Oblicze duchowe muzyki współczesnej 357
Kochański Wacław: Apolinary Kątski 49
Światła i cienie konkursów muzycznych 232
Kondracki Michał: O kult dzieła Szymanowskiego 183
O kierunkach współczesnej muzyki polskiej 267
Kopczyński Onufry Bronisław: Twórczość Szymanowskiego a problem muzyki narodowej 181

str.

Korab Jerzy: Podhalańska piosenka Karola Szymanowskiego 519
Lutosławski Witold: Tchnienie wielkości 169
Maliszewski Witold: Odpowiedź na ankietę 12
Mycielski Zygmunt: Chodzi o muzykę! 369
O planowej organizacji polskiego życia artystyczno-kulturalnego (W odpowiedzi na ankietę) 503
Nordquist Martin: Nieznany portret Chopina 433
Panufnik Andrzej: Abstrakcja w muzyce współczesnej (refleksje i uwagi) . 365
Piasecki Stanisław: Totalizm podświadomy i świadomy (w odpowiedzi na ankietę) 280
Régamey Konstanty: Snobizm a postęp w muzyce współczesnej . . . 56
Ideologia artystyczna Szymanowskiego 160
Muzyka polska na tle współczesnych prądów . . . 341
Rogowski Ludomir Michał: O polskość naszej kultury muzycznej (W odpowiedzi na ankietę) 443
Pro domo sua 459
Romaniszyn Bronisław: Z zagadnień techniki i stylu śpiewania pieśni.
I. Uwagi ogólne 389
II. Podstawowe elementy techniki wokalnej 452
III. Instrumentalna istota oddechu 513
Rudziński Witold: Przyszłość naszej muzykalności 107
Rutkowski Bronisław: Sprawy przedawnione a wciąż aktualne 385
Sidorowicz Bogusław: Polska muzyka wojskowa 446
Sikorski Kazimierz: Przemówienie, wygłoszone na uroczystościach pogrzebowych Karola Szymanowskiego 153
Straszyński Olgierd: Muzyka mechaniczna 74
Muzyka mechaniczna 285
Muzyka mechaniczna 401
Szeligowski Tadeusz: Czyżby elitaryzm muzyki współczesnej? 53
Conditio sine qua non (W odpowiedzi na ankietę) . . 394
Szpinalski Stanisław: Czy potrzebna jest planowość w organizacji życia muzycznego w Polsce? (W odpowiedzi na ankietę) . . 63
Śledziński - Lidzki Stefan: Jubileusz Konserwatorium Warszawskiego . . 1
Ujejski Józef: Przemówienie, wygłoszone na uroczystościach pogrzebowych Karola Szymanowskiego 150
Walldorf Jerzy: Problem słuchacza muzyki współczesnej w Polsce . . . 352
Muzyka faszystowskiej Italii 559
Wiechowicz Stanisław: Incipit lamentatio (w związku z ankietą „Muzyki Polskiej") 236
Wielhorski Aleksander: Jubileusz Józefa Hofmanna 497
Wrocki Edward: Paląca sprawa 289

str.

Zalewski Teodor: W odpowiedzi 97
Na zgliszczach 500

Zamknięcie ankiety „Muzyki Polskiej" 556

Zetowski Stanisław: Teoria polskiej opery narodowej z końca XVIII i początku XIX w. 274

Zieliński Tadeusz: Opera gdzieindziej i u nas 545

* * * Muzyka a muzycy 436

WSPOMNIENIA, PRZYCZYNKI, REPORTAŻE.

Albert Roussel (1869 — 1937) 405

Estreicher Zygmunt: Przed 25 laty o K. Szymanowskim 184

Kisielewski Stefan: Ostatnia podróż Karola Szymanowskiego 206

Kondracki Michał: Tegoroczne festivale muzyczne w Paryżu 371
V Międzynarodowy festival muzyczny w Wenecji (Biennale) 462
„Harnasie" na scenie hamburskiej 523

Konkurs im. Fr. Chopina 119

Podowska Barbara: Z życia muzycznego w Paryżu 577

Powszechny festival sztuki polskiej w Warszawie 406

Prasa francuska o koncertach polskich w Paryżu 526

Raczkowski Władysław: Poznański chór katedralny w Paryżu 378

Régamey Konstanty: Bolesław Woytowicz 116

Stanisław Kazuro 525

Szymanowska Korwin Stanisława: Ostatnie dni Karola Szymanowskiego (z notatnika) 170

Śledziński-Lidzki Stefan: Powrót 203
Międzynarodowy kongres muzyczny we Florencji. I. . . 380
Międzynarodowy kongres muzyczny we Florencji. II. . . 398
Międzynarodowy kongres muzyczny we Florencji. III. . . 461

Wspomnienia o Karolu Szymanowskim:
Chybiński Adolf 185
Feicht Hieronim X. 202
– *Iwański August* 189
Mycielski Zygmunt 200
Poźniak Włodzimierz 198
Szeligowski Tadeusz 197
Taube Artur 194
Wiłkomirski Kazimierz 180
Żułowski Wawrzyniec 201

SPRAWOZDANIA.

str.

Bronarski Ludwik: Listy Fryderyka Chopina 121

Chomiński Józef Michał: Ł. Kamieński — Kaszebście nuti 410

St. Wiechowicz — Dwie pieśni 410

F. Nowowiejski — Motet „Ave Mundi spes Maria" . . 411

Ks. Z. Olszewski: Msza c-moll 471

Dunicz Jan Józef: A. Chybiński — Ziemia Czerwińska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku 469

F. K. Polski rocznik muzykologiczny 26

Kondracki Michał: Roman Palester — Petite Ouverture 78

Bolesław Woytowicz — Poeme funébre 291

Laski Wincenty: F. Nowowiejski — Śpiewnik morski 25

F. Rybicki — Jesień polska 25

K. M. Prosnak — Powrót wiosny 26

J. M.: Łatwe utwory na fortepian (Tow. Wyd. Muz. Pol.) F. R. Łabuński — Miniatury na fortepian 21

F. Rybicki — Deux mazourkas pour piano 23

J. Rupniewska — 6 pieśni, W. Święcicki — 3 pieśni . . 24

Opieński Henryk: Na marginesie sprawozdania o Neues Beethoven Jahrbuch 472

Poźniak Włodzimierz: Singend wollen wir marschieren. Liederbuch . . . 295

J. Pr.: Neues Beethoven Jahrbuch 412

Pulikowski Julian: Ilse Schaumuthe — Eine Anleitung zum Vom Blatt Singen 28

Pietruszyńska Jadwiga — Dudy wielkopolskie . . . 80

K. R.: Feliks Rybicki — Tańce polskie 471

S. W.: Karol Hławiczka — Polskie tańce ludowe 79

Wiechowicz Stanisław: Paul Neumann — Stimmliche Erziehung des Chores 294

Z RUCHU MUZYCZNEGO

Bydgoszcz — 307, 474. 589. Gdańsk — 590. Gdynia i Wybrzeże — 308, 419, 534. Katowice — 34, 132, 305, 475, 532, 584. Kraków — 34, 86, 131, 302, 476. Krzemieniec — 310, 421. Lwów — 35, 129, 249, 477, 534, 586. Poznań — 36, 84, 130, 247, 304, 478, 529, 581. Skierniewice — 309. Sopoty — 417. Stanisławów — 37. Toruń — 37, 531, 587. Warszawa — 31, 80, 127, 242, 299, 527. 580. Wilno — 85, 250, 583.

Régamey Konstanty: Powszechny festival sztuki polskiej w Warszawie . . 468

T Z.: Popisy absolwentów Konserwatorium Warszawskiego 300

Z ORMUZU — 87, 133, 252, 311, 479, 535, 592.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ — 134, 253, 422, 479.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI — 423, 480, 593.

KRONIKA — 38, 37, 135, 256, 316, 423, 481, 536, 593.

BIBLIOGRAFIA.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH — 46, 324, 495.
BIBLIOGRAFIA TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO (ułożył S. Kisielewski) — 211.
SZKIC BIBLIOGRAFII PISM I WYWIADÓW K. SZYMANOWSKIEGO (ułożył W. Hulewicz) — 216.
TWÓRCZOŚĆ KAROLA SZYMANOWSKIEGO NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH (O. Straszyński) — 209.

VARIA.

Z PRASY (ch. h.) — 29, 123, 296, 413.
LIST WICEMINISTRA UJEJSKIEGO — 96.
POLEMIKA — 144.
OD REDAKCJI — 218.

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI [illegible]

ROK IV STYCZEŃ 1937 Nr. 1 (XV)

MUZYKA POLSKA

MIESIĘCZNIK

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

TREŚĆ:

str.

DR. STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI. Jubileusz Konserwatorium Warszawskiego . . . 1

KS. DR. HIERONIM FEICHT. Adolf Chybiński . . . 5

JAN DUNICZ. Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. Wywiad z *Adolfem Chybińskim* . . . 10

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ". Odpowiedź *prof. Witolda Maliszewskiego* . . . 12

JÓZEF BULA. Byle nie „szkoła muzyczna" . . . 17

SPRAWOZDANIA . . . 21

Z PRASY . . . 29

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE (Warszawa, Kraków, Katowice, Lwów, Poznań, Toruń, Stanisławów) . . . 31

KRONIKA (Polska, Austria, Anglia, Bułgaria, Czechosłowacja, Francja, Italia, Japonia, Niemcy, Persja, Stany Zjednoczone, Turcja, Węgry, Z S. R. R., Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne) . . . 38

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . . . 46

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22

SPIS RZECZY

Str.

DR. STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI. Jubileusz Konserwatorium Warszawskiego 1

KS. DR. HIERONIM FEICHT. Adolf Chybiński 5

JAN DUNICZ. Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. Wywiad z *Adolfem Chybińskim* 10

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ". Odpowiedź *prof. Witolda Maliszewskiego* 12

JÓZEF BULA. Byle nie „szkoła muzyczna" (na marginesie projektu reformy szkolnictwa muzycznego) 17

SPRAWOZDANIA

Łatwe utwory na fortepian, zeszyt I, II, III, IV 21

Feliks Roderyk Łabuński. Miniatury na fortepian. *(J. M.)* . . 22

Feliks Rybicki. Deux Mazourkas op. 17 na fortepian. *(J. M.)* . 23

Janina Rupniewska. 6 pieśni 24

Witold Święcicki. 3 pieśni. *(J. M.)* 24

Feliks Nowowiejski. Śpiewnik morski 25

Feliks Rybicki. Jesień polska. Obrazki 25

Karol Prosnak. Powrót wiosny. *(W. Laski)* 26

Polski rocznik muzykologiczny. (T. K.) 26

Ilse Schamuthe. Eine Einleitung zum Vom Blatt Singen anhand von Merkmotiven. Sequenzen und Gehöretüden. *(J. Pulikowski)* 28

Z PRASY. *(ch. h.)* 29

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. (Warszawa. Kraków, Katowice, Lwów, Poznań, Toruń, Stanisławów) 31

KRONIKA (Polska, Austria, Anglia, Bułgaria. Czechosłowacja, Francja, Italia, Japonia, Niemcy, Persja, Stany Zjednoczone, Turcja, Węgry, Z. S. R. R. Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne) 38

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . 46

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik IV

Styczeń

ZESZYT I
(XV)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18 670

Dr. Stefan Śledziński-Lidzki

JUBILEUSZ KONSERWATORIUM WARSZAWSKIEGO
1821 — 1861 — 1936

Uroczystości jubileuszowe Konserwatorium Warszawskiego, przesunięte na styczeń bieżącego roku z powodu konieczności nagłego remontu sędziwego gmachu, obchodzone są w ramach skromnej, wewnętrznej uroczystości szkolnej. W sto piętnaście lat od założenia tej pierwszej w Polsce uczelni muzycznej, w siedemdziesiąt pięć lat od jej wskrzeszenia, stosunki u nas w świecie zjawisk kultury tak się ułożyły, że sprawa zasług społecznych i artystycznych naszej uczelni jest wypadkiem mało ważnym, o wiele mniej doniosłym, niż okładanie się pięściami po twarzy, ujęte w ramy „prawideł", a zwane meczem. Korzystając z łamów „Muzyki Polskiej" chciałbym jednak podkreślić wagę uroczystości dla drogiej mimo wszystko sercom naszym sprawy kultury duchowej narodu, przypuszczając, że prasa codzienna „uczci" ją zapewne aż kilkoma wierszami petitu!

Kiedy w 1814 roku rozpoczął Elsner pracę pedagogiczną w szkole dramatycznej przy Teatrze Narodowym, w dziale muzycznym tej szkoły uczyło dwu nauczycieli, „a uczniów było dwunastu", kształcących się na śpiewaków operowych. Dziś w Państwowym Konserwatorium Muzycznym uczy 65 profesorów, a wykładów ich słucha z górą 600 słuchaczów. Konserwatorium Elsnera, założone 25 kwietnia 1821 roku było czwartym w Europie (Paryż 1784 r., Praga 1811 r., Bruksela 1813 r.), jeśli

nie liczyć Conservatorii italskich, będących właściwie przytułkami dla ubogich, gdzie tylko zdolniejsze dzieci uczono muzyki. Podkreślić należy ścisły związek tego elsnerowskiego Konserwatorium z Uniwersytetem, gdzie odbywały się wykłady teoretyczne i gdzie od 1826 roku działa Elsner, jako rektor Szkoły Głównej Muzyki; wreszcie wspomnieć trzeba fakt jego likwidacji z chwilą wybuchu wojny 1830 roku, wywołany wstąpieniem do wojska wszystkich uczniów zdatnych do noszenia broni.

Po przegranej wojnie polsko-rosyjskiej władze zaborcze nie zezwoliły na ponowne otwarcie szkoły. Dziewięć lat jej istnienia nie minęło jednak bez rezultatu dla sztuki polskiej. Szkoła Główna Muzyki szczycić się będzie szeregiem swych wychowanków: Dobrzyńskim, Nideckim, Nowakowskim, Freyerem i innymi, z których każdy dobrze się muzyce polskiej zasłużył. Wiekopomną sławę przyniósł jej jeden z największych twórców świata, Fryderyk Chopin, uczeń Elsnera.

Po czterdziestu latach przerwy udało się Apolinaremu Kątskiemu wykorzystać swe stosunki, jako wirtuoza dworu carskiego i wydostać od władz koncesję na szkołę muzyczną, która pod nazwą Instytutu Muzycznego (na konserwatorium nie zgodził się rząd, gdyż w Warszawie nie mogła powstać szkoła, której nie miała jeszcze stolica Rosji) przetrwała aż do odzyskania niepodległości, aby wtedy przekształcić się w państwowe już konserwatorium muzyczne. Myśl o wskrzeszeniu konserwatorium nie opuszczała muzyków i melomanów warszawskich; przez cały czas tej przerwy probowano uzyskać zezwolenie władz, obmyślano organizację szkoły, pracowała nawet nad tym komisja, złożona z wybitniejszych muzyków warszawskich pod przewodem Józefa Sikorskiego, nie wiadomo jednak jak by potoczyły się te sprawy, gdyby nie zapobiegliwość Kątskiego, któremu obok energii i nieustępliwości w staraniach, obok szerokich stosunków w Petersburgu, pomógł w uzyskaniu zezwolenia na prowadzenie szkoły fakt tak drobny, że aż śmieszny! Mianowicie władze rosyjskie niechętnym okiem widziały liczne rzesze młodzieży polskiej, zmuszone wyjeżdżać za granicę na studia muzyczne i, wybierając z dwojga złego mniejsze, wolały zgodzić się na założenie Instytutu, niż tolerować owe niebezpieczne wyjazdy.

Otrzymana przez Kątskiego koncesja obwarowana była wprost drakońskimi warunkami. W ciągu półrocza winien był organizator Instytutu zebrać nietylko 7500 rubli kapitału zakładowego,

ale ponad to przedstawić fundusz stypendialny w wysokości 36.000 rubli. Dopiero po zebraniu tej kwoty mógł Kątski przystąpić do organizacji szkoły. Dzięki poparciu społeczeństwa trudności te zostały przezwyciężone w sposób wspaniały.

Nie można się oprzeć uczuciu zadrosnej dumy, gdy się czyta, jaki zakres przybrała zainicjowana przez Kątskiego akcja składkowa. Nie tysiące, składane przez zamożnych protektorów z arystokracji, duchowieństwa czy finansjery, ale drobne składki ludności całych powiatów, ofiary wszystkich cechów, drobnego kupiectwa, polaków z za kordonów granicznych świadczą o tym, że sprawa założenia w Warszawie konserwatorium stała się sprawą ogólną, ambicją wszystkich stanów społecznych. Datki cechu kominiarzy czy perukarzy, „policji prostej" czy ludności Radomyśla lub Niemirowa, o których czyta się ciągle na listach składek, mówią o tym najwymowniej, jeśli się weźmie pod uwagę tło ówczesnychh wypadków politycznych, poprzedzających wybuch powstania 1863 roku.

Rozpoczęto naukę 26 stycznia 1861 roku i od tej pory stał się Instytut ostoją muzyki polskiej, przeciwstawiając się zakusom rusyfikacyjnym rządu. Nie pomogły coraz to nowe zarządzenia, zmierzające do ograniczenia polskości Instytutu, jak zmiana pierwotnego statutu w roku 1889, podporządkowująca szkołę warszawskiemu generał-gubernatorowi z pominięciem zwykłych władz szkolnych, jak narzucenie jej dyrektora, nie muzyka, lecz urzędnika sądowego, niejakiego Kaphera — w roku 1896. Wreszcie po rewolucji roku 1905, gdy ucisk zaborców zelżał, władze Instytutu postanowiły wystąpić o upaństwowienie szkoły i przekształcenie jej na konserwatorium. Wówczas rząd rosyjski, zgadzając się zasadniczo na ten projekt, uzależnił jego wykonanie od założenia w Warszawie filii Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego i od podporządkowania mu konserwatorium. Był już nawet wyznaczony przyszły dyrektor, muzyk rosyjski Iwanow. Oznaczało to całkowitą rusyfikację szkoły, to też Rada Pedagogiczna Instytutu, mimo korzyści organizacyjnych i materialnych, jakie pociągało za sobą upaństwowienie, użyła wszelkich sposobów, by do takiego obrotu sprawy nie dopuścić.

Walcząc o polskość szkoły, władze Instytutu pracowały nad jego rozwojem artystycznym, pedagogicznym i organizacyjnym, osiągając wybitne rezultaty. Trudno w ramach krótkiego artykułu wskazać wszystkie momenty rozwoju szkoły, zmuszony

więc jestem wspomnieć o nich ogólnie. Niemal co roku powstają nowe klasy, rozszerza się zakres przedmiotów specjalnych i teoretycznych, program rośnie i co pewien czas wymaga rewizyj, które są dokonywane z uwzględnieniem najnowszych zdobyczy pedagogii muzycznej. Działa klasa operowa, orkiestra, chór, umożliwiając szerszą działalność artystyczną, po za ramami Instytutu, przez organizowanie koncertów, oraz zasilanie zawodowych zespołów muzycznych. Przykładem takiej akcji koncertowej o charakterze społecznym były jedyne wówczas w Warszawie koncerty muzyki kameralnej, organizowane przez kwartet smyczkowy profesorów Instytutu z Barcewiczem na czele, z których dochód przeznaczono na niezamożnych uczniów Instytutu. Koncertów tych od roku 1887 do 1901 odbyło się 75, zaznajomiły one Warszawę z szeregiem najcelniejszych dzieł muzyki kameralnej.

Stały rozwój pedagogiczny Konserwatorium Warszawskiego znajduje wyraz w przewidzianym programowo czasie studiów. Za czasów Elsnera trwały one początkowo dwa lata, po tym zostały przedłużone do trzech. Instytut za czasów Kątskiego miał sześcioletni kurs nauk, ale już następny po Kątskim dyrektor, Zarzycki reformuje studia, dzieląc je na trzy kursy i przedłużając czas nauki. Dziś niektóre przedmioty specjalne wymagają już dziewięcioletniej pracy, mimo to, że nowo wstępujący uczniowie winni wykazać dość znaczny zakres już nabytych umiejętności.

Podwyższono też cenzus wymaganego wykształcenia ogólnego. Za czasów Elsnera nie było ono brane pod uwagę. Instytut w pierwszym okresie wymagał od uczniów wykazania się umiejętnością czytania, pisania i czterech działań arytmetycznych, później zaś — przedłożenia świadectwa szkoły ludowej. Warunek ten od początku uznany był za zbyt niski; starano się więc o otworzenie w Instytucie klas ogólno kształcących, na co jednak władze rosyjskie nie chciały się zgodzić. Poprzestano więc na wymaganiu od ucznia okazania dowodu wykształcenia ogólnego przy kończeniu nauki w Instytucie, przy czym aż do roku 1932 wymagano od ubiegających się o dyplom przedłożenia dowodu ukończenia sześciu klas gimnazjum. Obecnie dla uzyskania dyplomu należy przedstawić świadectwo dojrzałości.

Owoce tej wytężonej pracy nie dały na siebie czekać. Już po pierwszym sześcioleciu ukończyło Instytut około 30 osób, liczba ta stale rośnie, a na listach egzaminacyjnych figurują co roku

nazwiska, które w ówczesnej muzyce polskiej zajęły najbardziej honorowe pozycje. Nie mogąc tu wymieniać wszystkich zasłużonych, wspomnę o Paderewskim, kompozytorze, pianiście i mężu stanu, o Noskowskim i Różyckim — kompozytorach, Michałowskim i Śliwińskim — pianistach, Barcewiczu — skrzypku, Mierzwińskim — śpiewaku. Wychowankowie Konserwatorium Warszawskiego zajmują dziś w pedagogii muzycznej czołowe miejsca, służąc muzyce polskiej swą wiedzą i talentem.

W Odrodzonej Polsce Instytut Muzyczny został upaństwowiony i przemianowany dekretem Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego na Konserwatorium, szkołę wyższą, której wychowankom przysługują prawa w służbie państwowej na równi z absolwentami szkół akademickich. W ten sposób doczekała się realizacji i nagrody praca pokoleń profesorów i uczniów, którzy od 1861 roku utrzymywali wysoki poziom artystyczny i naukowy szkoły. Niewątpliwie obecny stan organizacyjny Konserwatorium, jakkolwiek stoi na poziomie najwyższym, możliwym w dzisiejszych warunkach, doczekać się musi szeregu ulepszeń, gdy warunki te ulegną poprawie. Jednak gromady młodych muzyków, instrumentalistów, dyrygentów, kompozytorów, nauczycieli, kończących co roku Konserwatorium, świadczą o rzetelnej pracy, jaka wre w jego murach. To też w roku jubileuszowym, oceniając całokształt tej pracy i jej rezultaty, uznając zasługi Konserwatorium Warszawskiego, położone od lat tylu dla muzyki polskiej, życzmy naszej czołowej szkole muzycznej jak najpełniejszego rozwoju — dla dobra kultury muzycznej Polski.

Ks. dr. Hieronim Feicht

ADOLF CHYBIŃSKI

Kiedy przed dziesięciu laty zakładali młodzi Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie, a w związku z nim Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej z rozszerzanymi stopniowo jego działami, zapewnili sobie wówczas pomoc (poważniejszą) w osobie profesora uniwersytetu Jana Kazimierza: Dr. Adolfa Chybińskiego. Twórcy Stowarzyszenia zdawali sobie dobrze sprawę z tego, że pomoc tę zyskują nie dla czczej firmy, dla autorytetu, ani nawet dla porady; przeciwnie, wiedzieli, że

otrzymują rzetelnego współpracownika, który ich w zamierzeniach ich i działalności nie zawiedzie. Istotnie prof. Dr. Chybiński przyjął natychmiast nietylko współredakcję Kwartalnika Muzycznego i kierownictwo Wydawnictwa D. M. P., a ostatnio wyłącznie już redakcję Rocznika Muzykologicznego, lecz we wszystkich tych działach rozwinął osobiście żywą i energiczną akcję, na którą dziś, po dziesięciu zaledwie latach patrzy Stowarzyszenie ze słuszną dumą, a poważnie myślące sfery muzyczne i naukowe z całkowitym uznaniem. Nie ma bowiem ani jednego numeru Kwartalnika, którego by Chybiński nie zasilił swą, coprawda nie zawsze przystępną, lecz zawsze cenną pracą naukową; podobnie wśród szesnastu zeszytów Wydawnictwa D. M. aż jedenaście zostało (przy współpracy drugiego autora) przygotowanych przez niego do druku. To też trafnie zauważył Br. Rutkowski w ostatnim numerze Muzyki Polskiej, że „energii, pracowitości i autorytetowi naukowemu Chybińskiego zawdzięczać należy poziom, formę, a niejednokrotnie i treść czasopism wydawanych pod egidą Stowarzyszenia M. D. M.", choć my „pochłonięci drobiazgami współczesnego życia muzycznego, nie wszyscy dobrze zdajemy sobie sprawę, jak bardzo prof. Chybiński zasłużył się wobec muzyki polskiej". Niechże przeto będzie wolno skreślić dziś z okazji dziesięciolecia Stowarzyszenia M. D. M. kilka słów poświęconych profesorowi Dr. Adolfowi Chybińskiemu.

Na początek kilka dat. Z perspektywy historycznej wyglądają fakta nimi objęte (przy uwzględnieniu panujących dziś jeszcze u nas stosunków) niemal zupełnie naturalnie. Bo naturalną było rzeczą, że Chybiński (* 29.III. 1880), by móc się poświęcić muzyce, czy, jak się to później stało, nauce dotyczącej muzyki, musiał, jako 18 letni młodzieniec po maturze i po dalekim zaawansowaniu w pianistyce, pomyśleć przede wszystkim o solidnym a praktycznym zawodzie życiowym. Studiował więc przejściowo prawo, a później już zdecydowanie filologię klasyczną i germanistykę na uniwersytecie Jagiellońskim i monachijskim, po czym objął praktykę nauczycielską w gimnazjum im. św. Jacka w Krakowie. Gdy jednak z postanowienia władz szkolnych miał opuścić Kraków, zdecydował się na porzucenie zawodu nauczycielskiego i przeniósł się do Monachium, gdzie już za pierwszym pobytem rozpoczął był metodyczną pracę nad muzykologią. I teraz nie zrezygnował jeszcze ze studiów filologicznych; przeciwnie —

doprowadził je do końca. Lecz główny nacisk położył już tylko na studia muzyczne i muzykologiczne. Teorię muzyki ukończył w latach 1905 — 1907 u L. Thuillego; nad muzykologią pracował w latach 1904—1908 u prof. Adolfa Sandbergera i jego ucznia, młodego docenta, po czym profesora nadzwyczajnego Teodora Kroyera, obu znanych i bardzo cenionych uczonych. Już w okresie tych studiów ukończył i opublikował Chybiński prace z zakresu historii i etnografii muzycznej, np. „Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym" (Kraków, 1907), czy „O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych" (Lwów, 1907). Doktoryzował się na podstawie dysertacji „Beitraege zur Geschichte des Taktschlagens". Odtąd snuje się rok po roku nieprzerwany ciąg większych czy mniejszych, czasem nawet bardzo drobnych prac, o których jednak trafnie powiedział Dr. H. Opieński, że niejedna z nich, kilkanaście zaledwie stronic obejmująca, wymaga nieraz wielomiesięcznych poszukiwań po archiwach. Lata wojny stały na przeszkodzie ich publikowaniu, ale poza nimi każdy rok przed wojną i po niej wzbogacał naukę kilkoma pozycjami Chybińskiego. A prace te mają za przedmiot przede wszystkim muzykę polską artystyczną i ludową. Autora cechuje ogromne jej umiłowanie w zrozumieniu, że wśród narodów słowiańskich stanęliśmy i na tym polu najwyżej. To też poza chyba chorałem gregoriańskim, nie było tematu, któregoby Chybiński nie dotknął. Wiele rzeczy opracowanych czy poruszonych w 19 wieku (Sikorski, Pol, Sowiński, Poliński, Surzyński) domagało się rewizji, niemal wszystko uzupełnień, a wiele rzeczy i nazwisk zostało dopiero przez Chybińskiego odkrytych. Oczywiście rewizje i uzupełnienia obejmują z biegiem lat i własne wcześniejsze prace autora i prace współczesnych oraz coraz liczniejszych młodszych sił na terenie muzykologii, co jest w nauce zupełnie zrozumiałe. Ramy artykułu i charakter niniejszego miesięcznika nie dozwalają na wejście w szczegóły, to też z przeszło 100 prac dotyczących polskiej muzyki (wśród przeszło 500 pozycji w ogóle) zwrócimy tu chyba tylko uwagę na prace obszerniejsze pod względem rozmiarów i wskażemy na to, co ma trwałą wartość. Do pokaźniejszych należą „Instrumenty ludu polskiego na Podhalu" (Kraków, 1924, Akademia Umiejętności), „Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej 16 wieku" (praca habilitacyjna, Kraków, 1911, Akad. Um.), „Tabulatura organowa Jana z Lublina", której druk w latach 1912—1914 zo-

stał przerwany z powodu wybuchu wojny, „Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich 1619—1657“ (Poznań, 1927), pierwsza część monografii o Grzegorzu Gerwazym Gorczyckim i t. d. Obok nich pojawiły się rozliczne materiały do historii muzyki polskiej pod najrozmaitszymi tytułami, jak „Materiały do dziejów“..., „Przyczynki do historii“..., „Z poszukiwań historyczno-muzycznych“..., „Notatki biograficzne“..., lub „Luźne notatki o“..., „Z Korespondencji“.. czy „Nieznane listy“... i. t. d. i t. d. Z wydawnictw zagranicznych zawierają szereg prac Chybińskiego Sammelbaende i Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsk, lata 1909—1912). Wszystko to razem wzięte da zapewne w najbliższej przyszłości obszerną historię muzyki polskiej między rokiem 1400 a 1770, słownik muzyków polskich do r. 1800 i wreszcie szereg monografii w wyjątkach już opublikowanych (Mielczewski, Różycki, Szarzyński, Maxylewicz, Damian, Karłowicz). Podobnie w dotychczasowych pracach z zakresu etnografii muzycznej znajdujemy zapowiedź monografii o muzyce Podhala.

W ostatnim dziesięcioleciu poświęcił Chybiński, dzięki Stowarzyszeniu M. D. M., wiele czasu wydawnictwu starej muzyki polskiej. Wyszło wprawdzie dotychczas 16 zeszytów, lecz i 17-ty i 18-ty i dalsze zostały już Stowarzyszeniu doręczone i zapewne jedna jedyna tylko przeszkoda w postaci... pieniądza stanowi zwłokę w szybszym publikowaniu tej cennej muzyki. Lecz już dzięki tym szesnastu zeszytom staje Stowarzyszenie wraz z Chybińskim z dumą przed Europą. Czyż np. głośny niemiecki Schuetz jest o wiele większy od naszego Pękiela? A jednak Schuetza znali wszyscy, Pękiela zaś nikt! Podobnie wyłonili się z całkowitego zapomnienia Jarzębscy, Mielczewscy, Szarzyńscy, a nowych rumieńców nabrał „ostatni w Polsce przedstawiciel stylu p a l e s t r i n o w s k i e g o“ — Gorczycki w swym nie palestrinowskim concerto! Również Różycki przestał już być dla wielu kompozytorem t y l k o popularnych hymnów. To też wiemy, że Wydawnictwo D. M. P. spotkało się za granicą nietylko z uznaniem platonicznym, lecz, że zostało już włączone do wykładów i ćwiczeń na niektórych uniwersytetach, oraz do repertuaru chórów, które już ceniły naszą muzykę na podstawie Monumentów Surzyńskiego (znakomity chór regensburski).

Obok pracy naukowej rozwinął Chybiński równie energicznie swą działalność pedagogiczną. Do roku 1912 przebywał w Mo-

nachium. Po powrocie do kraju habilitował się natychmiast we Lwowie i dwadzieścia pięć lat temu rozpoczął wykłady z zakresu muzykologii. Złączyła się zaraz z nimi troska o pracownię. Trzeba było tworzyć instytut muzykologiczny, począwszy od fortepianu, szafy, stołu i najzwyklejszych podręczników naukowych. Wykazał tu Chybiński niespożytą energię i idealizm całkiem nie życiowy. Wobec braku dotacji a później ich szczupłości, wkładał własny, ciężko zapracowany pieniądz w fortepian i bibliotekę, do której złożył zresztą natychmiast zdobycze swego ośmioletniego pobytu w Monachium w postaci licznych spartów. I rozrastał się instytut na oczach już uczniów. Ograniczany z początku do jednej salki, po czym kilkakrotnie przenoszony, ma on dziś nieco okazalszy wygląd, bo mieści się w czterech pokojach gmachu uniwersyteckiego, rozdzielonych na pokój profesorski, asystencki, salę wykładową z fortepianem i pracownią dla studentów. Pokój profesorski, asystencki i t. d. Więc czegoż jeszcze chce muzykologia w Polsce, powiedzą może wśród sfer muzycznych „współcześni"? Otóż brzmi to wszystko nieco ładniej, niż wygląda w rzeczywistości, bo ten pokój profesorski, to po prostu magazyn książek, nut, fotografii rękopisów, płyt i wszelkiego rodzaju pomocy naukowych, tkwiących w szafach i na szafach, na stole i pod stołem, wśród czego ledwie sam profesor może się poruszać. Pewnie, że wysiłek Chybińskiego został uwieńczony powodzeniem, bo udało mu się stworzyć przyzwoity Instytut muzykologiczny i znośne warunki pracy, ale wymarzony ideał jest jeszcze daleki od rzeczywistości. Bo jeśli np. sam tylko Berlin może sobie pozwolić na kilka katedr muzykologii i bodaj czy nie dziewięciu wykładających, to chyba wypada, by przynajmniej jeden instytut muzykologiczny w Polsce został zaopatrzony, jeśli nie bogato, to wystarczająco, więc kompletnie. Ale potrzebne są na to duże dotacje, na które zasługuje chyba ten pierwszy co do rozmiarów i znaczenia muzykologiczny zakład naukowy.

Niezmordowanie pracowity i wymagający od siebie, stawia Chybiński i swoim uczniom równie wysokie, ale nie wygórowane wymagania, a każdą rzetelną pracę otacza ojcowską wprost opieką. Lwowska katedra muzykologii wydala dotąd kilkunastu zaledwie absolwentów przyozdobionych niższym lub wyższym tytułem naukowym. Uczniowie ci nie zajmują wprawdzie na ogół wybitniejszych stanowisk (jedynie Dr. Br. Keupruliano-

wa jest pryw. docentem uniw. Jagiellońskiego) lecz w większości wypadków pracują sumiennie, choć nie efektownie, a przede wszystkim nie tak płodnie, jak ich profesor, bo zwłaszcza najmłodsi (a zdolni) żyją wśród trudnych warunków. Prawda, od swego profesora nauczyli się i tego również, że, by móc u nas pracować na terenie muzykologii, trzeba mieć obok niej solidniejszy zawód życiowy. Wystarczy jednak uważnie przeglądnąć pięć roczników Kwartalnika muzycznego, Rocznik muzykologiczny, Przegląd muzyczny z r. 1925—1931 i te zeszyty Wydawnictwa D. M., które nie wyszły z pod redakcji samego profesora, a można się przekonać, że lwowska katedra muzykologii spełniła ciążące na niej zadania przygotowania młodszego pokolenia do pracy naukowej. Starsi absolwenci, wsparci przez przyjaciół, uczcili przed siedmiu laty profesora Chybińskiego z okazji jego pięćdziesięciolecia skromną Księgą pamiątkową, pierwszą i jedyną dotąd tego rodzaju publikacją muzykologiczną w Polsce. Uniwersytet lwowski i sfery naukowe uznawały stale dorobek naukowy Chybińskiego. W pięć lat po habilitacji otrzymał Chybiński nominację na profesora nadzwyczajnego (r. 1917), po czym na zwyczajnego (r. 1921), wreszcie piastował na tym uniwersytecie godność dziekana (r. 1928), w końcu prezesa Komisji egzaminów magisterskich wydziału humanistycznego. Lwowskie Towarzystwo Naukowe i Polska Akademia Umiejętności w Krakowie zaliczyły go w poczet swych członków, a Państwo Polskie odznaczyło go Komandorią orderu Polonia Restituta *).

Jan Dunicz

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

(Wywiad z prof. dr. Adolfem Chybińskim)

Z okazji 10-lecia Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki wśród wielu przejawów jego owocnej działalności podkreśla się szczególnie silnie zasługi jego zwłaszcza w zakresie „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej", którego kierownikiem jest dr. Adolf Chybiński, profesor Uniwersytetu lwowskiego.

*) W ostatniej chwili dowiadujemy się, że zarządzeniem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej prof. dr. Adolfowi Chybińskiemu został nadany złoty krzyż zasługi za prace na polu badania dawnej muzyki polskiej.

Jako asystent przy katedrze muzykologii U. J. K. mam sposobność przypatrywać się z bliska już od kilku lat prowadzonym tu pod kierunkiem prof. dr. A. Chybińskiego pracom nad gromadzeniem i przygotowywaniem materiałów dla Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej.

W czasie rozmowy z Profesorem A. Chybińskim na temat znanych już czytelnikom „Muzyki Polskiej" szczegółów, odnoszących się do powstania Wydawnictwa, zapytuję Profesora:

Jakie są dalsze plany odnośnie „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej"

Może naprzód kilka uwag, dotyczących zasadniczych kwestyj?! Otóż postanowiliśmy pozostać przy naczelnej zasadzie, według której „Wydawnictwo" ograniczy się na razie do muzyki polskiej z epoki renesansu i baroku (1500 — 1750), gdyż są to dwa okresy najbujniejszego rozwoju naszej dawnej muzyki. Proszę pomyśleć: 250 lat! Następnie: nie odstąpimy od zasady wydawania na razie tylko tych dzieł, które posiadają nie tylko historyczną, ale i artystyczną (także w dzisiejszym rozumieniu) wartość. W łączności z tym nie zmienimy dotychczasowej metody wydawniczej, ponieważ okazała się praktyczną, zaspakajając zarówno potrzeby naukowe jak i artystyczne. Przestrzeganie tych zasad należy chyba też do planów, nieprawdaż?!

Oczywiście. Mnie jednak chodzi o plany bardziej szczegółowe. Czy mogę je poznać?

Nie ma tu żadnych tajemnic! Dążeniem naszym jest wydać na razie najlepsze dzieła najwybitniejszych mistrzów staropolskich, ale w ten sposób, by naprzód ukazały się dzieła różnego rodzaju, oświetlające możliwie wszechstronnie indywidualny styl danego kompozytora. A więc n. p.: wydaliśmy mszę a capella Gorczyckiego, obok niej jego koncert wokalno-instrumentalny, po czym przyjdzie kolej na inne rodzaje jego utworów. Wydaliśmy wokalno-instrumentalną kantatę Pękiela, obecnie wydajemy jego mszę a capella, potym przystąpimy do wydania jego motetów. Nie zawsze ta zasada jest możliwa do przeprowadzenia, ponieważ nie wszyscy nasi twórcy odznaczali się jednakową wszechstronnością form i rodzajów kompozycji. N. p. Jarzębski pozostawił tylko cykl dzieł instrumentalnych, które w dalszym ciągu będziemy wydawać. Marzę o wydaniu tak wielkich co do wartości i rozmiarów dzieł, jak Szarzyńskiego „Litanie" i „Completorium", chcemy wydać szereg dzieł Zieleńskiego, posiadających różną obsadę. Zna się u nas Zieleńskiego głównie jako kompozytora dzieł a capella, i to w niewielkim zakresie. Przygotowana jest do wydania wspaniała msza wielkanocna Leopolity...

Ten ostatni szczegół nasuwa mi dalsze pytanie co do planów „Wydawnictwa": czy nie należałoby wznowić wydania tych dzieł, które poprzednio ukazały się w ramach innych wydawnictw dawnej polskiej muzyki?

Oczywiście, że należy, i to z kilku powodów. Naprzód: wydawnictwa te są wyczerpane. Następnie: porównanie ich z oryginałami dowiodło, że do poprzednich wydań wprowadzono wiele nieautentycznych szczegółów. Należy

więc dokonać wydań poprawnych. Przekona się Pan o tym, gdy będzie Pan miał możność porównania poprzedniego wydania mszy Pękiela z tym, które się obecnie ukaże. Ale proszę pamiętać o jednym: naszym głównym zadaniem jest wydawanie dzieł dotąd n i e z n a n y c h (poza naukowymi pracowniami muzykologów). Od tej zasady odstąpimy tylko w wyjątkowych wypadkach.

A czy będą wydane dzieła muzyki polskiej z przed roku 1500?

Pańskie zapytanie wynika z obowiązku publicystycznego, który zupełnie pojmuję. Bo przecież jako asystent Zakładu Muzykologicznego Uniw. J. K. jest Pan od kilku lat świadkiem odbywającej się tu pracy nad muzyką polską średniowieczną. Mam nadzieję, że już w niedługim czasie ujrzymy wyniki tej pracy. O muzyce polskiej ze średniowiecza pomyślało nasze Stowarzyszenie również., Ale będzie to zupełnie osobne wydawnictwo, o zupełnie innym charakterze. Chodzi w nim nie tylko o muzykę polską, ale i o muzykę w Polsce średniowiecznej.

Jeszcze jedno tylko pytanie: czy nie warto by pomyśleć o wydaniu najcelniejszych dzieł muzyki polskiej z okresu między pierwszą polską operą a Chopinem?

Zupełnie słuszne pytanie! I o tym również pomyślano, ale to już nie moja sprawa. Zbyt wielu zajęć nie można brać na siebie, jeśli się chce pracować pozytywnie. Należy czynności podzielić. Każdy zeszyt „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej" jest przykładem tego podziału pracy. Wszyscy pracujemy wspólnie, każdy w swym zakresie, i—jak Pan widzi—wyniki tej współpracy nie są ujemne. Łącznikiem jest jedna i ta sama idea: służymy pracą bezinteresowną dobru sztuki i nauki. Powiem Panu nawet więcej: jest to praca raczej dla przyszłości niż teraźniejszości. Wszyscy zdajemy sobie z tego jasno sprawę, mimo, że terenem naszej pracy jest muzyka przeszłości. O resztę nie troszczymy się wcale. I jeszcze jedno: praca ta nie zmniejsza najzupełniej naszego entuzjazmu dla wartościowych dziel najwspółcześniejszej muzyki.

Mgr. J. J. Dunicz.

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ".

Pragnąc wszechstronnie oświetlić i wyjaśnić aktualne problemy polskiego życia kulturalnego, redakcja „Muzyki Polskiej" rozesłała ankietę do szeregu artystów i publicystów starszej i młodszej generacji, reprezentujących różne typy światopoglądów. Mamy nadzieję, że przez rozpisanie tej ankiety uda nam się zainicjować zasadniczą dyskusję na tematy społeczno-artystyczne i że dyskusja ta doprowadzi do wykrystalizowania pewnych wskazań, dotyczących organizacyjnego i ideologicznego rozwoju życia kulturalno-artystycznego Polski w przyszłości. Założenia naszej ankiety są następujące.

Jesteśmy obecnie świadkami zjawiska, że zarówno na wschodzie jak i na zachodzie Europy coraz większy wpływ uzyskuje t. zw. totalizm, t. j. prąd ustrojowy, dążący do całkowitego ujęcia wszelkich przejawów życia w ścisłe formy organizacyjne według z góry powziętego planu, będącego wynikiem pewnej skrystalizowanej, określonej ideologii. W państwach totalnych (Rosja, Niemcy, Włochy), istnieje tendencja, w Rosji już prawie całkowicie zrealizowana, do wprowadzenia organizacji totalnej również *na teren życia kulturalno-artystycznego.* Planowa organizacja kultury i sztuki ma tam na celu: a) upowszechnienie i propagandę wartości kulturalno-artystycznych, b) wzmożenie intensywności życia kulturalno-artystycznego przez planowe jego pobudzanie, c) podporządkowanie kultury i sztuki pewnym założeniom ideowym, niejako zaprzęgnięcie ich do wozu idei naczelnej (w Rosji — klasowej, w Niemczech — narodowej).

Takie totalistyczne podejście do problemów kulturalno-artystycznych spotyka się jednak z krytyką; zwolennicy liberalistycznego ujęcia tych problemów twierdzą, że sztuka wymaga swobody i wolności, a w atmosferze przymusu i terroru,choćby nawet zapewniono artystom lepsze warunki pracy — żadne wybitne dzieło, ani żaden żywiołowy ruch artystyczny powstać nie może. Również przeciwko totalizmowi opowiadają się ideolodzy chrześcijaństwa, twierdząc, że jest on zasadniczo sprzeczny ze światopoglądem religijnym.

Otóż w związku z kryzysem zarówno materialnym (brak kulturalnych odbiorców), jak i moralnym (pomieszanie pojęć, brak idei) panującym w życiu kulturalno-artystycznym Polski, zwróciliśmy się do szeregu muzyków, literatów i publicystów polskich z prośbą o wypowiedzenie się w tych sprawach na łamach naszego pisma. Szczególnie interesujące nas problemy sprecyzowaliśmy w następujących pytaniach:

1) Czy rozważywszy zarówno moralną jak i materialną stronę zagadnienia należy narzucić z góry jakąś planową organizację polskiemu życiu kulturalno-artystycznemu?

2) Jak w najogólniejszych zarysach wyglądałyby zarówno ideowe jak i realizacyjne wytyczne takiego planu?

3) Jak wyglądałaby planowa organizacja życia muzycznego w Polsce? (pytanie to dotyczy tylko muzyków).

Jako pierwszy zabiera głos w naszej ankiecie świetny kompozytor i pedagog prof. Witold Maliszewski.

Szanowny Panie Redaktorze!

Dziękuję za zaproszenie, zwalczam swoją stałą niechęć do pióra „literackiego" i w miarę sił staram się odpowiedzieć na pytania Redakcji. Tyle się myślało na te tematy. Pozostaje tylko powiązać w całość te ułamki myśli, które w różnych chwilach życia snuły się po głowie.

Na wstępie muszę zaznaczyć, że jestem przede wszystkim naturalistą i naturalistyczne podejście do objawów życia mnie obo-

wiązuje. Cóż to jest ten ustrój totalny i jaka jest jego geneza? Nie mam zamiaru dać jego definicji, to przewyższa moje siły. Wystarczy, jeśli przypomnę poszczególne etapy jego powstawania.

Jeszcze długo przed wielką wojną odzywały się głosy krytykujące demokratyczny ustrój, w którym rządzi większość, zawsze zmienna i nie dająca trwałej linii w polityce wewnętrznej i zewnętrznej. Ta chwiejność polityki osłabiała organizmy narodowe i dezorganizowała życie międzynarodowe. A że większość nie zawsze ma rację, więc u wielu jednostek powstawał rodzaj wstrętu do rządów większości, podważający znaczenie woli narodu. Po wojnie przyszło ogólne przemęczenie, a we wszystkich prawie krajach, dotkniętych klęską wojny, wytworzyła się sytuacja gospodarcza ciężka i bez precedensu. Wyjścia z tej sytuacji nie mogła wskazać ani myśl naukowa, ani doświadczenie ludzkie. Recept gotowych nie było — rozpoczęła się więc era poszukiwań i eksperymentów. Na czoło życia politycznego wysuwały się osobistości wybitne, ambitne i pewne, że właśnie one są powołane do opanowania wszystkich trudności państwowych, a życie musi być uporządkowane według ich ideologii. W tym właśnie momencie tkwi początek ustroju totalnego. Ideologia jednostki staje się naczelną ideą systemu politycznego, mając zresztą grunt dobrze przygotowany: wszędzie zaznacza się chęć ucieczki przed odpowiedzialnością za losy państwa i spychanie jej na barki jednostki. Naturalnym jest, że ustrój totalny nie przybrał jeszcze form ostatecznych i wciąż ewolucjonuje. A że momenty, które powodowały powstawanie tego ustroju, jeszcze żyją w wielu krajach, ustrój ten ma wybitną tendencję ekspansji. Różne są ideologie totalizmu, a to zależnie od kraju i jego potrzeb. Lecz metody rządzenia są bardzo zbliżone: wszędzie dąży się do opanowania wszystkich dziedzin życia społecznego i tłumi się myśl opozycyjną. A przemoc dokonywana na wolności sumienia i słowa najwyżej może opóźnić, lecz ostatecznie nie wstrzyma dalszej ewolucji politycznej kraju. Światem rządzi myśl, a w walce idej zawsze zwycięża ta, która w hierarchii ideowej jest wyżej postawiona.

Rozmyślnie tak długo zatrzymałem się w dziedzinie ogólnych rozważań nad totalnym ustrojem, bo to ułatwi mi wyciąganie wniosków, gdy przejdę do życia kulturalnego. Do rydwanu urzędowej ideologii w pierwszym rzędzie wprzągnięta zostaje nauka.

Myśl naukowa, jeśli nie idzie po linii rządowej, jest tłumiona i ścigana. Wybitniejsze jednostki, odseparowane od wpływów na życie społeczne, mogą w pewnych gałęziach nauki, nie związanych ściśle z polityką, dokonywać wielkich wynalazków. Lecz i oni otaczają nimbem aureoli reżim i ostatecznie służą jego propagandzie. Nie trzeba być wcale liberałem, ażeby twierdzić, iż wielki gmach nauki można budować wyłącznie w atmosferze wolności. Dalej wciągnięta jest do wozu idei naczelnej literatura, której wolno sławić ustrój panujący, lecz nie wolno go podważać. Nareszcie i inne sztuki stają się służkami reżimu: wolno im służyć tylko ku jego chwale i propagandzie. Dla ludzi woli i niezależnej myśli jest ten ustrój uciążliwy, a państwo, które tak poniża powagę nauki i sztuki, podważa swoje znaczenie w rodzinie narodów kulturalnych. W atmosferze ustroju totalnego nie może się rozwijać wielka sztuka, nie mogą powstawać dzieła o nieprzemijającym znaczeniu. A nauka i sztuka zawsze pozostaną podwaliną wielkości narodów.

Myśl o ujarzmieniu sztuki dla służenia celom ideologii musi być odrzucona. Słyszałem, że w Niemczech istnieje zakaz rozpowszechniania muzyki o skrajnym kierunku. Nie wiem ile jest w tym prawdy. Jakkolwiek osobiście nie lubię tej muzyki, hałaśliwej, pretensjonalnej, cierpiącej na manię wielkości — bo nie jest to żadna muzyka — lecz jako naturalista przyjmuję ją. Fakty masowo istniejące, istnieją, bo muszą istnieć. Trzeba je spokojnie badać i nie poddawać się uczuciom. Z biegiem historii zniknie to, co jest skazane na zagładę, pozostanie to, co jest wieczne, lecz walka przemocą i zakazem policyjnym nie może być stosowana. Jeżeli nawet znajdzie się prorok, którego działalność mogła by być usprawiedliwiona dalszym biegiem historii, to i w tym wypadku należy unikać przemocy: nie wolno wyprzedzać biegu historii, bo zawsze obowiązuje prawo ciągłości rozwojowej. W życiu ras i narodów panują, jak w życiu jednostki, prawa fizjologiczne, począwszy od młodości aż do zmierzchu i niema miejsca na skoki i przerwy w procesach historycznych. Jeżeli występuje w zbiorowym organiźmie przewlekły stan chorobliwy, to sztuka lekarska nie leczy objawów choroby, lecz stara się usunąć jej przyczyny. Fala materializmu, która zalała świat, nie stwarza również warunków dla rozwoju wielkiej sztuki. Ustrój totalny, walcząc policyjnie z upadkiem sztuki, uchybia tej podstawowej zasadzie sztuki lekarskiej. Wojna spowodowała wiel-

kie zniszczenia materialne, równowaga pomiędzy materią a duchem została naruszona i w świecie zapanował głód dóbr materialnych. Nic więc dziwnego, że doktryna materialistyczna wysunęła się na naczelne miejsce: życie może utrzymać się tylko w pewnych warunkach materialnych. Gdy walka o byt staje się zaciętą, nie przebierającą w środkach, gdy etyka i moralność nie panują nad czynami ludzkimi, gdy się wyzwalają najniższe instynkty ludzkie, ideologia materialistyczna najlepiej odpowiada takiemu faktycznemu stanowi rzeczy. W miarę, jak proces zaspokajania głodu materialnego pomyślnie się posuwa, rozpoczyna się stopniowo powrót ku kierunkom idealistycznym. Odnosi się wrażenie, że epoki materialistyczna i idealistyczna kolejno po sobie następują. Idealizm jest jakby funkcją dobrobytu: niszczy się dobrobyt — przychodzi fala materializmu; dobrobyt się wzmaga — potęgują się prądy idealistyczne. I już w dniu dzisiejszym można mieć nadzieję, że materializm słabnie w swym natężeniu i wzmaga się tęsknota za ideałami, która oby się stała początkiem uzdrowienia świata i odrodzenia wielkiej sztuki.

W świetle tych rozważań nie trudno o wnioski ostateczne.

W życiu kulturalnym społeczeństwa należy odróżnić dwa momenty: pierwszy — podstawowy — powstawanie wielkich wartości w nauce i sztuce i drugi — niesienie kultury do mas narodu. Organizacja pierwszego momentu może być tylko „bierną": — nie przeszkadzać procesom twórczym, otaczać je szczególną opieką moralną i materialną, dbając zawsze o wolność myśli i sumienia i pamiętając, że nie rządy kierują myślą, lecz myśl kieruje państwem i światem.

Drugi moment może i musi być celowo organizowany. Podłożem ideowym tej organizacji jest dążenie do przyłączenia najszerszych warstw społeczeństwa do kultury narodowej i ogólnej. Nauka i sztuka nie mogą być przywilejem wyłącznym warstw posiadających, bo należą do wszystkich. W tej pracy organizacyjnej — zasadniczo społecznej — może być pomocnym i rząd państwa w części, gdzie wysiłek społeczeństwa byłby niewystarczający. Tu najwięcej chodzi o pomoc finansową. Skarb państwa, gromadzony zbiorowym wysiłkiem narodu, może być wydawany na cele kulturalne zgodnie z wolą społeczeństwa. A że na pierwszy plan w życiu narodów należy wysunąć sprawy kulturalne, to w dobie dzisiejszej nie ulega wątpliwości i w każdym budżecie, większym czy mniejszym, zrównoważonym czy nie-

zrównoważonym, nie powinno zabraknąć funduszów na potrzeby kulturalne. Zdaje mi się, że ta organizacja nie zawiera w sobie cech specjalnie polskich. Niektóre państwa obce, nawet w ramach ustroju totalnego, mogły by nam dać wzory organizacyjne, godne naśladowania. A i w naszym kraju tak samo idzie praca w tym kierunku — nie będę przytaczał przykładów dobrze znanych. Szkoła, radio, wszelkie instytucje i zrzeszenia kulturalne, społeczne, samorządowe mogły by stanąć do współpracy w dziele niesienia i szerzenia kultury w kraju. Szczegóły organizacji mogły by być wypracowane wysiłkiem zbiorowym na zjazdach specjalnie ad hoc zwołanych. Redakcja Muzyki Polskiej, dając miejsce na łamach swego miesięcznika myśli społecznej, występuje z inicjatywą, za którą jej się należy wdzięczność. Oby ten pierwszy krok stał się początkiem akcji szerokiej i obejmującej cały kraj.

Stosując się do punktów ankiety, streszczam się:

1. życie kulturalne musi być objęte planem organizacyjnym,

2. ideowym podłożem tego planu jest szerzenie i podniesienie kultury w kraju,

3. wypracowanie planu organizacyjnego należy powierzyć specjalnym zjazdom.

Na tym kończę. Proszę mi darować, jeżeli nie liczyłem wierszy i liter, jeżeli swoje refleksje podaję w sposób nieco chaotyczny. W procesie porządkowania i krystalizowania myśli zawsze przychodzi się do wniosków najprostszych, lecz droga do nich prowadząca jest długa i trudna. Praca myśli trwa nieustannie, a każdy dzień dorzuca swoją cegiełkę do materiału, który woła o ład i porządek.

Witold Maliszewski

Dalszy ciąg ankiety — w następnych numerach „Muzyki Polskiej"

Józef Bula

BYLE NIE „SZKOŁA MUZYCZNA"

(Na marginesie projektu reformy szkolnictwa muzycznego)

1) Pan Dr. St. L., Śledziński, poruszył w ostatnim numerze Muzyki Polskiej sprawę szkolnictwa muzycznego i projektowanej reformy tegoż szkolnictwa.

Zanim przystąpimy do dyskusji — którą p. Dr. Śledziński chciał spowodować — jedno małe zapytanie. Czytamy w jego artykule... „organizacja ich (szkół artystycznych) nastąpi w drodze osobnego rozporządzenia ministra W. R. i O. P. Prace nad tym rozporządzeniem dobiegają końca"... Cóż teraz dyskutować? Czy to nie trochę późno? Społeczeństwo — widzieliśmy to przy reformie szkolnictwa ogólno kształcącego — trochę jest zrezygnowane, trochę zanadto przyzwyczajone do nakazów, płynących z „nieomylnej góry". Nie pozostaje nic jak słuchać, wykonać — i basta!

Jeśli by z reformą szkolnictwa muzycznego miało być tak samo, musielibyśmy oczywiście żałować każdego słowa, w tej sprawie wypowiedzianego.

2) Projekt — jak nam go podał p. Dr. Śledziński — ze swoim podziałem na konserwatorium, instytut muzyczny i szkołę muzyczną wraz z charakterystyką każdego stopnia, trochę trąci, że tak powiem „akademickością".

Możnaby się w nim także doszukać pewnej analogii z organizacją szkolnictwa muzycznego w Rosji carskiej i także bolszewickiej z małą liczbą konserwatoriów — w carskiej Rosji dwa, po rewolucji bolszewickiej trzy — z jej tendencjami centralistycznymi, monopolizowaniem uprawnień. Warto tu jednak przypomnieć, że w Warszawie i innych wielkich miastach dawnej Rosji istniały t. zw. „Instytuty Muzyczne", (Chopin uczęszczał nie do konserwatorium, lecz do Instytutu Muzycznego) nie różniące się niczym od konserwatoriów prócz nazwy i oficjalnych uprawnień. Rozwój szkolnictwa muzycznego na zachodzie, i to w krajach o starej kulturze muzycznej, potoczył się innymi drogami. Panuje wielka różnorodność, duża swoboda, czasem może za duża, wyniki pracy jednak naogół biorąc były i są dobre.

W obecnej chwili bardzo byłoby pożądane szczegółowe porównanie szkolnictwa muzycznego w różnych krajach, niestety przekracza to ramy artykułu dyskusyjnego.

Zarzucając projektowi „akademickość", mamy na myśli brak podejścia do całego skomplikowanego zagadnienia reformy szkolnictwa muzycznego ze strony praktycznej i socjologicznej. Bierzmy np. sam podział na konserwatorium, instytut muzyczny i szkołę muzyczną. Nie można by w zasadzie mieć nic przeciwko temu, gdyby nie to, że projekt podnosi względnie wynosi konserwatoria przy równoczesnym zdegradowaniu instytutów i szkół

muzycznych. Przypuszczać można, że „ciało" polskich muzyków-pedagogów podzieli się na dwa obozy: profesorowie konserwatoriów w imieniu sztuki (i swoim) głosować będą za projektem, profesorowie i nauczyciele instytutów i szkół muzycznych z tych samych powodów przeciw.

Nie chcę nikomu robić zarzutu, że interes własny stawia ponad interes sztuki, ale sytuacja pedagogów w instytutach i szkołach muzycznych naprawdę nie jest pozazdroszczenia godna. No i chyba już ręce załamać wypada nad każdym Jankiem Muzykantem, który miał to nieszczęście urodzić się na prowincji. Bo szkoła muzyczna w miasteczku to tylko dla jakichś tam amatorów — fuszerów, może ona w najlepszym wypadku tylko „stanowić podbudowę do studiów zawodowych." W większych miastach są jeszcze instytuty i konserwatorium, bardzo pięknie, ale to daleko, nauka długo trwa, drogo kosztuje — a Janko pieniędzy nie ma.

— A teraz, proszę Państwa, przypuśćmy, że nauczyciel w szkole muzycznej ma odpowiednie kwalifikacje, to któż może mu zabronić nauczania i choćby programu najwyższego kursu konserwatorium? — Według projektu tylko instytut mógłby „w pewnym zakresie przygotować do studiów na wyższym kursie konserwatorium".

Zdarza się, że nauczyciel szkoły muzycznej ma takie same wykształcenie co profesor konserwatorium. Jeżeli, przypuśćmy, takich w jednej „szkole muzycznej" jest dwóch, np. pianista i teoretyk, to nie widać racji, dlaczego by uczeń pianista nie mógł się tego samego nauczyć, co w konserwatorium; choćby nawet według programu konserwatorium warszawskiego. Że to, zwłaszcza jeżeli chodzi o ogólne wykształcenie muzyczne i teoretyczne, jest o wiele trudniej, tego wcale nie przeczę, ale w zasadzie jest możliwe.

— Należy więc ustalić kwalifikacje nauczycieli i od nich uzależnić program i stopień szkoły, nie od ilości wydziałów — należy uczniom szkół muzycznych i instytutów dać możność zdawania egzaminów w konserwatorium w charakterze eksternistów; będzie to z jednej strony kontrolą nad szkołą niższego typu, dla niej zaś bodźcem do intensywnej pracy.

3) „Zadaniem szkoły muzycznej jest przede wszystkim kształcenie raczej amatorów".

Czy w szkolnictwie muzycznym klasyfikowanie na „amatorów“ i „zawodowców“ jest w ogóle potrzebne? Jaka jest różnica między muzykiem amatorem a zawodowcem? Jeden uprawia muzykę tylko dla własnej i — jeżeli co umie — dla przyjemności innych ludzi, drugi może też z tych powodów, ale, w przeciwieństwie do amatora, uprawianie muzyki stanowi dlań przede wszystkim źródło utrzymania.

Zastanawiam się teraz, do której kategorii zaliczać np. muzykologa, zajętego w firmie wydawniczej, gdzie z muzyką nie ma do czynienia, lub muzykologa, który np. jest kierownikiem szkoły powszechnej, albo profesorem gimnazjum, (gdzie uczy historii), albo księdzem. Toć to wszyscy „amatorzy“. Znałem zespoły kameralne, w których grali wyłącznie urzędnicy — więc amatorzy — ale ręczę, że profesorowie konserwatorium nie powstydzili by się ich.

Nie można i nie powinno się robić różnicy pomiędzy amatorem a muzykiem w tym sensie, że pierwszy gorszym jest muzykiem a drugi lepszym. A w historii ileż mamy znakomitości wśród amatorów, arystokracja włoska, austriacka, pruska, polska (Radziwiłł, Ogiński), filozofowie (Rousseau, Nietzsche). Obecnie jest trochę gorzej. Dyplomaci i politycy dzisiejsi znają się najwyżej na „sztuce polowania“.

Oby było jak najwięcej prawdziwych amatorów muzyki, obojętnie, czy pracują jako zawodowi muzycy lub nie! Zamiast robić niepotrzebne różnice między amatorem a zawodowcem, postarajmy się lepiej o to, aby stanowisko muzyka — zawodowca podnieść pod względem społecznym i materialnym, aby członkowie różnych orkiestr filharmonicznych lub absolwenci konserwatoriów nie potrzebowali zastanawiać się nad tym, czy są zawodowcami czy amatorami. Bowiem jednych zawód nie wyżywi, dla drugich w ogóle zawodu nie ma.

— A do szkół muzycznych nie wprowadzać fuszerki.

4) P. Śledziński nie poruszył sprawy wykształcenia ogólnego w szkołach muzycznych, a przecie to także rzecz ważna. W konserwatorium sprawa dotąd jest tak uregulowana, że żąda się matury. Nie można mieć nic przeciw temu, ale proszę mi powiedzieć, na co np. absolwentowi gimnazjum mat.przyr. wszystkie te mozolnie zdobyte wiadomości z matematyki, fizyki, chemii? Dalej wiemy, że przy obecnych wymaganiach ukończenie gimnazjum

stanowi poważny trud, bierzmy teraz całe wychowanie fizyczne, sporty i t. p., to gdzie pozostaje czas na studia muzyczne, opanowanie instrumentu? Czy nie możnaby tutaj pomyśleć o jakiej zmianie? A jak z wykształceniem ogólnym w instytucie muzycznym, w szkole muzycznej?

5) A teraz rzecz najważniejsza. Czy projekt uwzględnia, że każda prywatna szkoła, obojętnie jakiego stopnia, jest nietylko placówką kulturalną, ale też przedsiębiorstwem, stanowiącym dla jej personelu źródło utrzymania? Jest rzeczą ciekawą, jak wyglądały by nasze najlepsze konserwatoria, gdyby się musiały utrzymywać wyłącznie z taks uczniowskich? Jaki byłby poziom? To też praca w szkołach niższego typu, gdzie pomoc ze strony czynników państwowych lub samorządowych — jeżeli w ogóle istnieje — jest prawie zawsze niewystarczająca, pokonać musi niezwykłe trudności. „Chwyty" w rodzaju masowej nauki gry na instrumencie oczywiście są niedopuszczalne, dozwolone natomiast powinna być pomoc ze strony uczniów, wybitnie zaawansowanych t. zw. adiunktów lub asystentów. Takich jednak, jeżeli projekt wejdzie w życie, w szkole muzycznej niestety nie będzie.

Jak ma wyglądać zakładanie szkół muzycznych na naszych rubieżach wschodnich? Czy wybitny muzyk tego rodzaju pracy się podejmie? Kto w ogóle będzie chciał być nauczycielem w szkole muzycznej? Czy szkoła muzyczna dla uczniów w ogóle stanowić będzie atrakcję? Konserwatorium — to jak uniwersytet — tylko dla stolicy, to nie dla wszystkich, trudno. Pozostaje jeszcze instytut. Jeżeli konserwatorium uniwersytetem, to instytut stanowi coś w rodzaju gimnazjum. „Student Instytutu Muzycznego", „Profesor Instytutu Muzycznego" to po prostu jak „student gimnazjum", „profesor gimnazjum", to całkiem przyzwoicie brzmi — „byle tylko nie „SZKOŁA MUZYCZNA".

SPRAWOZDANIA

1. *Łatwe utwory na fortepian*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1935: Zeszyt I, (str. 7), *W. Łabuński*, Marsz, Walc lalki, Taniec cowboyów, *F. Rybicki*, Taniec krasnoludków. Zeszyt II, (str. 7), *A. Marek*, Dziewięć wariacyj na temat własny. Zeszyt III, (str. 9), *P. Perkowski*, Etiuda, Wprawka, *R. Palester*, Kanon, *W. Łabuński*, Tcocatina. Zeszyt IV, (str. 7) *A. Marek*,

Preludium, *R. Palester,* Piosenka łowicka, Pociąg towarowy, *P. Perkowski,* Ciężkie zmartwienie.

Feliks Roderyk Łabuński, Miniatury na fortepian, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1936, str. 10.

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej przystępując do wydania niniejszych utworów, miało przede wszystkim na uwadze zapotrzebowanie na literaturę pedagogiczną w układzie przystępnym dla uczniów pierwszych lat nauki fortepianu i dostosowanym do możliwości technicznych dziecka, niemniej zdawało sobie sprawę z pierwszorzędnego znaczenia wychowawczego tej publikacji, obejmującej wyłącznie utwory kompozytorów polskich. A że utwory te w przeważnej swej ilości były nagrodzone na konkursach kompozytorskich TWMP, więc fakt ten już z góry zapewnia nas o nieprzeciętnej ich wartości. Niepowstrzymana siła rozwoju, oraz powstające coraz to nowe kierunki w dziedzinie pedagogicznej, zmuszają do odnawiania i powiększania repertuaru pedagogicznego. Zwłaszcza ostatnie, bardzo wymowne zmiany na polu muzyki wymagają stworzenia odpowiedniej literatury przygotowawczej, która by ułatwiła odczuwanie i rozumienie muzyki naszych czasów. Ze względu na wielkie różnice, zachodzące pomiędzy dawniejszymi a współczesnymi założeniami, nasuwają się nadzwyczajne trudności w stworzeniu pomostu, ułatwiającego w niezbyt widoczny, a jednak pewny sposób wprowadzanie w arkana nowego stylu. Wszak zdajemy sobie sprawę z niebezpieczeństw zniechęcenia młodych adeptów sztuki muzycznej w tym wypadku, gdybyśmy odrazu chcieli przystąpić do przełamania muru, oddzielającego niekiedy bardzo wyraźnie przeszłość od teraźniejszości. Niewątpliwie niejeden pedagog mógłby dostarczyć sporo przykładów na to, jak ciężko czasem nawet bardziej zaawansowanym uczniom przezwyciężyć trudności, jakie stawia nowy sposób wypowiadania się. Wprowadzanie więc uczniów na teren nowych środków wyrazu musi być stopniowe i systematyczne. Stąd więc z całą stanowczością musimy podkreślić celowość w rozmieszczeniu materiałów w powyższych publikacjach, gdzie znalazły się utwory o różnych cechach stylistycznych. Pierwsze dwa zeszyty „*Łatwych utworów na fortepian*", obejmujące kompozycje, przystosowane bezpośrednio do umysłowości dziecka i jego zainteresowań, lub przedstawiające piękne zespolenie formy z problematami techniczno-pianistycznymi (wariacje *A. Marka*), utrzymane są jeszcze w ścisłych ramach dawnych założeń, wobec czego zezwalają na korzystanie z nich bez jakichkolwiek wstępnych przygotowań. Dalsze natomiast są już drogą, prowadzącą w coraz to wyższe dziedziny poznania i odczuwania. Na czoło wybijają się tu kompozycje *P. Perkowskiego*, gdzie dawne środki krzyżują się z nowymi, przy czym jedne z nich (np. „Etiuda") przedstawiają bardzo trafne zjednoczenia głosów, które mogą otworzyć uczniowi drogę do skojarzeń bitonalnych, inne zaś prowadzą w dziedzinę absolutnej dźwiękowości. Ponad to na szczególną uwagę zasługują kompozycje *R. Palestra*, jakkolwiek nie wszystkie one są w równej mierze przekonywujące. Jego „Kanon" w swej koncepcji formalnej i jej przeprowadzeniu świetny, budzi zastrzeżenie odnośnie melodyki, której późno-romantyczna chromatyka może być dla dziecka zbyt trudna do przyswojenia. Cykl „Miniatur" F. R. Łabuńskiego,

będący niejako dziecięcą suitą (marsz, mazurek, polka i toccatina) zezwala na zaznajomienie ucznia z bardziej złożonymi środkami harmonicznymi, w których przychodzą już do znaczenia interwale ostrzejsze. Było zasługą kompozytora, że nie przeładował swych utworów tego rodzaju współbrzmieniami, lecz wprowadza je sporadycznie, interpolując niekiedy następstwami o cechach funkcyjnych. Takie postępowanie nabiera w tym wypadku specjalnego znaczenia, ponieważ daje uczniowi możność wytchnienia przy pokonywaniu opornego jeszcze dla niego materiału. Również odgrywają tam wybitną rolę czynniki ześrodkowania, prowadząc do nowych założeń tonalnych. Omówione publikacje tworzą trwały i cenny nabytek w naszej fortepianowej literaturze pedagogicznej. Niech więc żadne polskie dziecko, łaknące rodzimej muzyki, nie będzie pozbawione tej radości, którą mu przyniosą w czasie wytchnienia od ćwiczeń technicznych: „Łatwe utwory na fortepian" i „Miniatury"!

J. M.

2. *Feliks Rybicki,* Deux mazourkas, op. 17, na fortepian. Skład główny: Wacław Pawłowski, Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa, str. 7.

Forma taneczna posiada tę właściwość, że łatwo znosi zmiany założeń harmonicznych bez zacierania przy tym jej prawdziwego oblicza. A jednak nie wszystkie środki harmoniczne w równej mierze odpowiadają formie tanecznej, zwłaszcza gdy wchodzi ona w skład muzyki o cechach narodowych. Wówczas najbardziej właściwymi środkami okazują się te, które przyczyniają się do zbliżenia struktury harmonicznej z podłożem etnicznym. Najwymowniejszym przykładem na to są dziś mazurki Szymanowskiego. Jako środek przy upostaciowaniu dźwiękowym swych mazurków wybrał autor harmonikę impresjonistyczną. Ze względu na mnogość środków, którymi rozporządza ten styl harmoniczny, nie można stanowczo twierdzić, że zużytkowanie ich na gruncie form tanecznych nie przyniosłoby korzyści. Chodzi jedynie o ich segregację, ponieważ nie wszystkie mają w tym wypadku wartość jednakowej miary. Pozostaje to bowiem w związku zarówno ze strukturą samej melodyki, jak i dotyczy charakteru właściwego dla odnośnej formy tanecznej. Jak wiadomo, harmonika impresjonistyczna zupełnie nie wyklucza ograniczenia zmienności następstw harmonicznych, a w łączności z tym wyrazistego oddziaływania nut stałych. Autor, opierając ostatnią część drugiego mazurka na nucie stałej w postaci pustej kwinty, osłabił jej działanie przez nagromadzenie licznych dźwięków na jej powierzchni. Ze stanowiska założeń harmonicznych utworu jest to wprawdzie zupełnie uzasadnione, ze względu jednak na sam rodzaj utworu może być uważane za niedocenianie tego środka, który wyszedł z podstawy ludowej. Jakkolwiek w okresie impresjonistycznym akordy równoległe opanowywały nawet dłuższe przestrzenie, to zbyt wielkie ich nagromadzenie przez autora nie wzbudza już dziś w nas tego zachwytu, co dawniej, ponieważ środki te dość szybko powszednieją. Również częste posługiwanie się akordem nonowym (mazurek I) prowadzi do mało interesujących skojarzeń. Występujące obok siebie w mazurku II, środki dawne i nowsze godzą w jednolitość stylistyczną utworu. Wprawdzie takie przenikanie się zauważamy niekiedy nawet u wielkich kompozytorów, jednakże

zawsze (wyłączając przejawy świadomej archaizacji) występuje ono w czasach, kiedy kruszą się podstawy dawnego systemu, a system nowy nie zdołał jeszcze wydoskonalić się ostatecznie. Dziś przejawy takie, w których występuje przenikanie się środków systemu *dur-moll* i *impresjonistycznych* nie mają uzasadnienia, albowiem impresjonizm już dawno wykształcił swe środki i wkońcu przeszedł do historii. Obok powyższych uwag uważamy za swój obowiązek zaznaczyć, że omawiane tu mazurki posiadają w swym wyrazie dużo wdzięku i szlachetnej szczerości, a jako takie nie powinny ujść uwagi wykonawców.

J. M.

3. *Janina Rupniewska*, 6 pieśni. Skład główny w Księgarni M. Arcta w Warszawie, (str. 13). — *Witold Święcicki*, Trzy pieśni op. 1—3 (str. 4 + 4 + 5), W sadzie op. 4 (str. 7), Nad wodą wielką i czystą op. 5 (str. 5), Było, przeszło op. 7 (str. 5). Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa.

Polska pieśń solowa ma już poza sobą długą drogę rozwojową, na przestrzeni której twórcy przynieśli nam zdobycze o nieprzemijającej wartości. I dziś kultywowanie jej utrzymuje się nadal w sferze prawdziwie twórczych wysiłków z zupełnie jasnym dążeniem w kierunku osiągnięcia jak największej doskonałości; w wyniku tego pojawiają się dzieła, rozwiązujące problematy o wręcz europejskim znaczeniu (mam na myśli „Słopiewnie" op. 46 Karola Szymanowskiego), wskazując zarazem, na jakie wyżyny wzniosła się już pieśń polska w tej dziedzinie. Nic przeto dziwnego, że wobec takiego stanu rzeczy wymagania nasze wzrosły znacznie. Przez porównanie z dawniejszą i teraźniejszą twórczością tych utworów, które dany autor przedstawia dziś społeczeństwu, otrzymujemy rzetelne kryterium przy ich rozpatrywaniu i wyznaczaniu im miejsca w literaturze. Jest rzeczą zrozumiałą, że nie można wymagać od każdego kompozytora wnoszenia zupełnie nowych i dotychczas nieznanych wartości, ponieważ jednostki, nacechowane potencją twórczą najwyższej miary nie występują często. Większość natomiast wyrasta już na glebie użyźnionej przez wielkich twórców, a że jej życiodajne soki posiadają na tyle mocy, iż zezwalają i innym na korzystanie z nich, przeto powstają dzieła, które wprawdzie nie są w stanie wyjść poza granice zakreślone przez wielkich mistrzów, niemniej jednak okazują się wartościowym i godnym wielkiego szacunku nabytkiem kulturalnym, albowiem ich poziom artystyczny chroni je przed obniżaniem tych wyżyn, na które już wzniosła się twórczość. Gdy natomiast przypadek zrządzi, że ktoś napisze utwór, dla którego trudno byłoby szukać odpowiednika stylistycznego w okresie jego powstania, i którego właściwości techniczne stoją daleko w tyle poza zdobyczami w odnośnej dziedzinie, wówczas dochodzimy do wniosku, że utwór taki nie pokrywa się z rzeczywistością artystyczną danego okresu, nie pozostaje z nią w najmniejszym związku. Do tej kategorii utworów należą powyżej wyszczególnione pieśni. Pod względem sprawności technicznej i inwencji pieśni p. Rupniewskiej stoją o wiele wyżej niż p. Święcickiego, jakkolwiek pozostawiają jeszcze dość dużo do życzenia. Występująca w melodyce przewaga sentymentalizmu sprowadza często autorkę do używania niewybrednych zwrotów melodycznych. W większym jeszcze stopniu objawia się to u autora.

Niekiedy tok linii zostaje u niego wstrzymany spowodu ograniczenia się do jednego stereotypowego zwrotu, wskutek czego cierpią również właściwości metryczne i syntaktyczne tekstu słownego W harmonice posługuje się autorka najprostszymi środkami systemu funkcyjnego i w porównaniu z autorem wykazuje o wiele większą dozę sprawności w operowaniu nimi. W chromatyce nie panuje autor nad materiałem, a następstwa harmoniczne są w wielu wypadkach chaotyczne i sprawiają wrażenie błądzenia, a nie świadomej pracy konstrukcyjnej. Rozwiązywanie problematów formy nie zawsze idzie u autora po linii objawionych już praw, autorka natomiast posiada o wiele większy zmysł formy. Niech jednakże autorowie nie zrażają się tymi uwagami. Jedyną radą, którą obecnie możemy wskazać, jest *praca*, praca nad pogłębieniem swej wiedzy z zakresu nauki kompozycji i głębokie studium dzieł mistrzów różnych epok. One to zaprowadzą autorów na wyższy poziom sprawności technicznej, który zezwoli wypowiadać się zupełnie swobodnie i tworzyć utwory wartościowe, czego im serdecznie życzymy.

J. M.

N o w o w i e j s k i F e l i k s: *Śpiewnik Morski*, 34 pieśni na chór mieszany á capella. Wyd. Liga Morska i Kolonialna, Warszawa 1935.

Liga Morska i Kolonialna wydając pieśni F. Nowowiejskiego, miała na celu propagandę morza polskiego przez pieśń, która najsilniej zdoła wzniecić miłość i przywiązanie do naszego Bałtyku. Pieśni te, na straży których stać będą szerokie rzesze śpiewacze, rozniosą idee potęgi morza polskiego po wszystkich zakątkach kraju.

Kompozytor tej miary co F. Nowowiejski, zna dobrze technikę komponowania na chór. Nic więc dziwnego, że pieśni „Hymn do Bałtyku", „Jak szumi Bałtyk", brzmią potężnie, tryskają żywiołową siłą i należą już dzisiaj do żelaznego repertuaru naszych zbiorów. Faktura pieśni przejrzysta, harmonicznie jasna, w konstrukcji swej raczej homofoniczna. Linia melodyjna naogół szlachetna, choć w niektórych pieśniach niezbyt ciekawa. Do rozbudowanych w formie i nie łatwych w fakturze, zaliczyć należy pieśni: „Zwycięstwo floty polskiej pod Oliwą", „Hej witajcie mi Kaszuby", „Na lazurach wód" i „Torpeda". Pozostałe, nie wszystkie są zbyt łatwe, jednak w formie bardziej zwarte i prostsze w fakturze. Szkoda wielka, że do wiersza Jana Kasprowicza „Od morza jesteśmy", użył kompozytor melodii obcej, choć śpiewanej w szeregach strzeleckich, a później w wojsku p. t. „Naprzód drużyno strzelecka". Przy pieśniach o pięknym folklorze kaszubskim ta jaskrawo razi.

Tempa i znaki dynamiczne opracowane bardzo starannie. Nasuwa się jednak zastrzeżenie: jeśli śpiewnik ten ma dotrzeć do wszystkich zrzeszeń śpiewaczych, to cena jego winna być dostosowana do możliwości finansowych tych zrzeszeń. Liga Morska i Kolonialna jako wydawca, powinna wziąć to pod uwagę. Należy z uznaniem podkreślić staranne wydanie zbioru.

R y b i c k i F e l i k s: *Jesień Polska*, pieśń na cztery głosy męskie á capella, nagrodzona na konkursie kompozytorskim we Lwowie. Słowa W. Pola. Skład główny Warszawa, św. Barbary 1. Księgarnia wysyłkowa W. Pawłowski.

Stosunek F. Rybickiego do tworzywa kompozytorskiego jest poważny. Pieśń dość barwnie ujęta w ramy harmoniczne, rozwija się opisowo stosownie do treści wiersza. Chóry zaawansowane muzycznie, znajdą w tej pieśni pole do popisu. Tegoż autora „*Obrazki*" są to piosenki dla dzieci na 1 i 2 głosy. Praca ta może zainteresować nauczycieli śpiewu w szkołach powszechnych i ogólnokształcących.

Prosnak Karol M.: *Powrót wiosny*, Pieśń na chór mieszany à capella, słowa z poezji ludowej. Pierwsza nagroda na konkursie kompozytorskim w Chicago w roku 1926.

Pieśń ta, napisana dość zręcznie, śpiewana jest przez wiele chórów i uchodzi za numer popisowy.

W. Laski

Polski Rocznik Muzykologiczny. Wydawnictwo Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. *Tom drugi* 1936. Redaktor: Dr. Adolf Chybiński. Warszawa 1936. Skład: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, ul. Mazowiecka 7. 8⁰, 184 str.

Z radością możemy zanotować ukazanie się drugiego tomu powyższego Rocznika. Wiele obiecująca zapowiedź pierwszego tomu nie tylko została spełniona, ale nawet przeszła wszelkie oczekiwania. Już krótki rzut oka na „spis treści" poucza nas o żywotnej różnorodności obecnego tomu: i tak znajdujemy prace z folkloru muzycznego (Pulikowski, Skierkowski, Windakiewiczowa), z akustyki muzycznej (Kwiek), ze starszej i nowszej historii muzyki polskiej (Chomiński, Chybiński, Dunicz, Feicht, Opieński, Szczepańska), z działu Chopiniana (Bronarski). Jest to wprost świetny przekrój naszej muzykologii reprezentowanej przez najwybitniejszych muzykologów polskich starszej i młodszej generacji.

„W najogólniejszych zarysach i bez wchodzenia w szczegóły" próbuje *Julian Pulikowski* w pracy p. t. „Pieśń ludowa a muzykologia" scharakteryzować rolę i znaczenie pieśni ludowej we wszystkich dziedzinach muzykologii. Ponieważ autor podkreśla „niezupełność swych wywodów" i chce „jedynie wskazać nowe widoki", trudno mu zarzucić, iż ominął wiele ważkich spraw i momentów, które może niekiedy rzucają znacznie jaśniejsze światło na problematykę, związaną z pieśnią ludową, niż to uczynił autor w pewnych kwestiach. W każdym razie życzymy, aby jego wskazówki, które otwierają nowe drogi na horyzoncie muzykologicznym, zostały wykorzystane przez naszych badaczy i tym sposobem przyczyniły się do samodzielnego rozwoju polskiej muzykologii.

Mało, lub dokładniej mówiąc, wogóle nieuprawianą w Polsce dziedzinę muzykologii, mianowicie akustykę muzyczną, wzbogaca *Marek Kwiek* interesującą pracą p. t. „Czynniki rezonansowe w barwie dźwięku". W przeciwieństwie do znanych teorii Hermanna i Helmholtza dochodzi autor na podstawie bogatego doświadczenia do stwierdzenia zależności barwy dźwięku od jego siły. Jest to fakt, z którym wielcy mistrze instrumentacji nieświadomie się liczyli (zwł. Debussy), ale o którym w literaturze naukowej dotychczas nie było mowy. Coprawda również *M. Kwiek* nie daje ostatecznego

wytłumaczenia i wyjaśnienia tego zjawiska, ale spodziewamy się, że w następnym Roczniku autor będzie mógł przedstawić już dalsze wyniki.

W rozprawie o „Pamiętniku do nauki harmonii" Stanisława Moniuszki informuje *X. Hieronim Feicht* o poglądach Moniuszki na zagadnienia spekulatywne z zakresu harmonii, o zagadnieniach praktycznych (ilość przedstawionego materiału, jego ugrupowanie, metoda nauczania, wartość zadań i t. d.) i przedstawia na podstawie gruntownych badań ocenę wartości tej pracy Moniuszki i stanowisko, przysługujące mu wśród polskich autorów podręczników do nauki harmonii. — O tym „Pamiętniku..." wspomina wśród monografistów Moniuszki tylko Opieński, słusznie broniąc się przed całkowicie negatywnym stanowiskiem, zajmowanym wobec tej pracy. Analizując szczegółowo „Pamiętnik" dochodzi *X. Feicht*, dzięki wprost zadziwiającej znajomości polskich i zagranicznych prac z tejże dziedziny do konkluzji, iż „Pamiętnik" Moniuszki jest „w części swej praktycznej pierwszym polskim poprawnym podręcznikiem tego przedmiotu" i „pierwszym podręcznikiem polskim, posiadającym celowe i systematycznie zestawione zadania". (Niestety z braku miejsca nie możemy wskazać na wiele ciekawych faktów, znajdujących się w tym „Pamiętniku"). — Poza tym *X. H. Feicht* dostarcza cennych uzupełnień „Do biografii G. G. Gorczyckiego" z niewykorzystanych dotychczas źródeł.

Z „zamierzonego szeregu studiów" nad niektórymi stylistycznymi problematami twórczości Karola Szymanowskiego przytacza *Józef Michał Chomiński* interesującą pracę p. t. „Problem tonalny w „Słopiewniach". Autor, który już w XIII numerze „Muzyki Polskiej" ogłosił artykuł p. t. „Fortepianowa twórczość K. Szymanowskiego", przedstawia się w tej pracy jego głęboki znawca i jasny analityk o samodzielnych pomysłach w ujmowaniu zjawisk współczesnej muzyki. Widzimy w nim poza tym przyszłego specjalistę od twórczości Szymanowskiego, która dziwnym sposobem tak długo musiała czekać na swego badacza i tłumacza muzykologicznego.

O najstarszym ze znanych dotychczas kompozytorów polskich na polu muzyki wielogłosowej, t. j. o Mikołaju Radomskim (z Radomia) pisze specjalistka od XV wieku, *Maria Szczepańska*, podając na razie wzorowy „Wstęp" do studium zakrojonego na wielką skalę.

Jan Józef Dunicz podaje przyczynek „Do biografii Mikołaja Zieleńskiego" i kontynuuje swe rewelacyjne w I „Roczniku" zapoczątkowane „Badania nad muzyką polską XVIII wieku", przedstawiając życiorys i analizę twórczości Jacka Szczurowskiego.

„Warszawską tabulaturę organową z XVII w." omawia w sposób wzorowy Adolf Chybiński, dodając wyczerpujący przegląd „historii polskiej kultury organowej w XVII wieku". Poza tym przytacza A. Chybiński „Dwa listy X. Sebastiana Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego" i „Dwa listy Kazimierza Kratzera do Józefa Sikorskiego".

O bardzo ciekawym, niestety tylko fragmentarycznie zachowanym zabytku polskiej muzyki, dowiadujemy się z pracy Henryka Opieńskiego p. t. „Kilka kart nieznanej tabulatury". — Ten sam autor ogłasza poza tym ze swojej „Korespondencji z Mieczysławem Karłowiczem" 6 listów.

Ciekawe poszukiwania i zestawienia przedstawia Helena Windakiewiczowa

w „Dziejach satyry ludowej", starając się odnaleźć melodie i teksty, zachowane w tabulaturach XVI i XVII wieku, dzisiejszej skarbnicy muzycznej naszego ludu.

Znany zbieracz i znakomity znawca muzyki kurpiowskiej, ks. Władysław Skierkowski, pisze „O niektórych tańcach kurpiowskich" i budzi w czytelniku życzenie, aby ten pierwszorzędny folklorysta muzyczny mógł się więcej poświęcać sprawom muzyki ludowej.

Rocznik zamyka — oprócz trzech sprawozdań pióra A. Chybińskiego i J. M. Chomińskiego — jak i w pierwszym tomie, znakomite sprawozdanie chopinowskie Ludwika Bronarskiego. Omawia on: „Souffrages de C. F." E. Ganche'a (Paris 1936), „Chopin. His life" W. Murdoch'a (London 1934), „Hexameron", „Bellini i Chopin" M. Szczepańskiej, oraz mniejsze artykuły w czasopismach. Możemy tylko to powtórzyć, cośmy rok temu na tym miejscu powiedzieli, mianowicie, że z tych recenzji nie tylko naszego, ale wogóle najlepszego chopinologa można się często więcej dowiedzieć i nauczyć niż z prac samych.

Kończąc nasz przegląd, musimy jednak zwrócić uwagę na jeden moment, godny ubolewania: że objętość rocznika w porównaniu z pierwszym tomem nie wzrosła! W obecnych rozmiarach jest to zbyt mały „rocznik", aby mógł wypełnić wszelkie wymagania naszej muzykologii. Jest dla nas wprost niezrozumiałe, dlaczego po tak treściwych i „grubych" tomach „Kwartalnika Muzycznego", które ukazywały się kwartalnie, obecny rocznik nie posiada przynajmniej takiej samej objętości. A powinno być wprost przeciwnie: wraz z rozwojem polskiej muzykologii i coraz liczniejszym gronem muzykologów polskich, Rocznik Muzykologiczny powinien rok rocznie „grubieć" i w niedalekim czasie zamienić się ponownie w „Kwartalnik"! — Pozostaje jeszcze złożyć szczere podziękowanie redaktorowi za tak świetnie prowadzone pismo, stające się coraz bardziej osią naszego życia muzykologicznego, wraz z życzeniami, aby wreszcie w 1937 r. również zewnętrznie stało się ono godnym organem reprezentacyjnym tej nauki.

T. K.

Schamuthe Ilse: Eine Anleitung zum Vom-Blatt-Singen anhand von Merkmotiven, Sequenzen und Gehöretüden. Berlin—Karlshorst 1936, Verlag Paul Westphal, 108 str.

Znana nauczycielka śpiewu Ilse Schamuthe napisała na podstawie swej praktyki wskazówki i ćwiczenia do śpiewania prima vista. Autorka stara się, za pomocą asocjacji dać słuchowi pewne i dokładne punkty zaczepne, z których dadzą się zaintonować i zaśpiewać także najtrudniejsze interwale bez większych trudności. Poszczególne ćwiczenia poprzedzają charakterystyczne miejsca z pieśni artystycznych i ludowych, które uczący się ma zapamiętać jako motywy pomocnicze. Doświadczenie pokaże, czy tą drogą da się zdobyć zdolność do przeżywania utworu artystycznego jako żywego organizmu i do zrozumienia i spełnienia wciąż zmieniających się wymagań zależnie od ich specjalnych, wewnętrzno-muzycznych prawidłowości. W każdym razie dla przeważnie akustycznego wykształcenia wskazała autorka drogę, którą pod względem metody konsekwentnie i logicznie rozwinęła.

J. Pulikowski.

Z PRASY

O NIEKTÓRYCH RECENZENTACH

Niezwykłych zaiste wrażeń dostrzcyć może uważna lektura warszawskich recenzyj muzycznych. Oto dwa kwiatki z tej łąki: dwa sprawozdania z koncertu Artura Rubinsteina:

„Z pod palców Rubinsteina nie płynie żadna głębsza treść muzyczna, jedynie szereg mechanicznie złączonych dźwięków, pozbawionych myśli przewodniej, okraszonych blagą i bezideową frazeologią" (z recenzji Kondrackiego w „A. B. C.").

„Genialną intuicją kulturalnego muzyka cyzeluje w swoim kunszcie odtwórczym klimaty stylów, epok i nastrojów dając im swoisty wyraz i indywidualny rys, nie zatracając przy tym nic z charakteru dzieła. Gra Artura Rubinsteina nacechowana świeżością, iście młodzieńczym zapałem, ujmującą prostotą i szczerością wywiera na słuchaczu całą gamę różnorodnych uczuć, porywa go, przejmuje, budzi w nim refleksje, kontaktuje go ze światem natchnień twórcy przez cenne i rzadkie fluidy wzruszeń artystycznych". (Z recenzji Maklakiewicza w „Kurierze Porannym".)

Przede wszystkim zwraca uwagę oryginalny styl obu recenzyj. Dla Kondrackiego gra Rubinsteina jest okraszona „blagą i bezideową frazeologią". Mniej uważny i do normalnego stylu przyzwyczajony czytelnik mógłby z tego wyciągnąć wniosek, że Rubinstein „okraszał" swą grę jakiemiś przemówieniami czy prelekcjami... Znów Maklakiewicz powiada, że gra jego (Rubinsteina oczywiście) „wywiera na słuchaczu całą gamę różnorodnych uczuć"... Wywierać na kimś uczucia... Hm! — pewno chciał powiedzieć: wrażenia. Zresztą mniejsza z tym; załóżmy, że warszawski krytyk nie jest obowiązany poprawnie pisać po polsku. Ale konia z rzędem temu, kto na zasadzie obydwu wymienionych recenzyj (wyszły ona z pod piór dwóch znanych muzyków) potrafi odpowiedzieć na pytanie: jak właściwie naprawdę grał Rubinstein?!

WYWIAD Z LANDOWSKĄ

W „Gazecie Polskiej" z dnia 11. XII. 36. ukazał się wywiad ze sławną klawicymbalistką Wandą Landowską, podpisany literami H. L.

Oto fragment rozmowy:

„Dziś więc tak znacznie wzrasta zamiłowanie do klawesynu?

— Bardzo, jeżeli mogę sądzić choćby z licznych pielgrzymek do mego zacisza w Saint-Leu. Mam moc uczniów. Więcej niż pół tysiąca. I to z całego świata. Dawniej dawałam wyłącznie koncerty dla szczupłego grona. Teraz już muszę dawać te koncerty publicznie. Napływ jest ogromny. Moja sala mieści zaledwie 300 miejsc. Ludzie przybywają niekiedy na jeden tylko koncert z najodleglejszych miast. Gdy nie mogą dostać biletu nie zapewniwszy go sobie zawczasu i nie znajdują miejsca na sali, siadają obok na trawie i tam słuchają...

— Często bywają te koncerty?

— Obecnie już przez 12 niedziel z rzędu, a teraz trzeba będzie zrobić i 15."

Nie wiemy oczywista, jak dalece wiernie oddane zostały słowa Landowskiej przez p. H. L. Jeżeli przytoczone zostały ściśle, to cała rozmowa wygląda nie na wywiad, lecz na zwykłą, bezceremonialną autoreklamę, wyzyskującą ludzki snobizm.

CHOĆ RAZ SIĘ ZGADZAMY...

Niesmaczną i krzywdzącą rzeczą byłoby nadużywanie czyjejś osoby, przez stałe umieszczanie jej w tej, nieco zjadliwej rubryce „Muzyki Polskiej". Zakrawałoby to na jakąś uporczywą szykanę. To też nie mieliśmy zamiaru pisać więcej o p. Szelidze, któremu w numerze poprzednim poświęcone zostało słów kilkoro... Zmieniliśmy jednak zdanie, gdyż oto nadarza się okazja do częściowego bodaj dania satysfakcji p. Szelidze za wyrządzone mu poprzednio przykrości. Mianowicie w jednej z jego recenzji znaleźliśmy myśl tak uderzająco trafną, tak niezwykle słuszną i bystrą, że nie mogliśmy się powstrzymać od przytoczenia jej tutaj. Oto ona:

> „Hasła i sztandary w sztuce zawsze szkodliwe tylko mają znaczenie. Zaciemniają sens, prowadzą do sporów jałowych. Wytwarzają mętną wodę, w której łowią ryby różne beztalencia i ciury, we frazesy zbrojne".
> („Warszawski Dziennik Narodowy", 6. XII. 36 Nr. 335.)

Słusznie — och jak słusznie! Podpisujemy obydwiema rękami.

PAN K. S. NIEPOPRAWNY...

Pan K. S. po dawnemu uprawia styl... szaradowy. Mniejsza już z tym, że Strauss z suity „Mieszczanin Szlachcicem" (wykonanej na koncercie radiowym w „Romie") określony został jako „Strauss z humorem i smakowitością, rubaszny, zdrowy z kawalerskim fasonem" („Gazeta Polska" 16. XII. 36). Tę stylistyczną „smakowitość" można jeszcze strawić ale co właściwie oznacza dalsze, tajemnicze zdanie, że koncert fortepianowy Lessla „...miał w prof. Drzewieckim oddawcę... firmowej dzielności". Do kogo przywiązać należy zwrot „firmowa dzielność"? — do Lessla czy do Drzewieckiego? Bo jeśli do tego ostatniego to ci, co byli na koncercie... zresztą mniejsza z tym! W każdym razie na przyszłość prosilibyśmy p. K. S. o wypowiadanie swych opinii w formie nieco jaśniejszej.

RECENZJA „ZNIEWALAJĄCO UROCZA"

Po koncercie Goldberga 18 b. m. ukazała się w „Expresie Porannym" recenzja pióra e. a. Czytamy tam:

> „Ale i największy artysta może być albo nie być „w sztosie". Tym razem był cudownie usposobiony i przeszedł niemal(!) samego siebie zwłaszcza w koncercie Mozarta (D-dur). Allegro było tak żywe i radosne, cantabile tak rozśpiewane, grazioso tak *zniewalająco urocze*, jak tylko można wymarzyć. Był w tym prawdziwie duch Mozarta!"

Hm! Jak widać z powyższego nietylko artysta ale i recenzent bywa czasami „w sztosie".

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ubiegły okres sprawozdawczy z powodu przerwy świątecznej nie obfitował w wiele wydarzeń muzycznych. Wydarzenia były jednak przeważnie bardzo interesujące. Zwłaszcza dużo dodatnich momentów można było zanotować przy końcu sezonu jesiennego. Ożywienie programów, wysoka klasa solistów i znaczne podniesienie się poziomu orkiestry filharmonicznej, co było zwłaszcza zasługą doskonałych dyrygentów. Znany już ze swej zdolności zelektryzowania orkiestry Willy *Ferrero* na swym drugim koncercie osiągnął wyniki jeszcze świetniejsze niż na pierwszym. Nie przypominam sobie tak wykonanego w Warszawie „Don Juana" *Straussa*. Pełnia i blask brzmienia orkiestry w tym utworze były zdumiewające. Na podobnym poziomie stało wykonanie poematu symfonicznego „Pini di Roma" *Respighiego*, a prześliczne „Preludium" *Haendla* z Oratorium „Salomon", powtórzone na ogólne żądanie, wywołało po raz drugi niemniejszy entuzjazm.

Ernest *Ansermet* dyrygował w Polsce po raz pierwszy i występ jego okazał się rewelacją, nawet dla tych, którzy już wiele słyszeli o tym kapelmistrzu szwajcarskim, pierwotnie nauczycielu matematyki, potem dyrygencie baletu Diagilewa, obecnie jednym z najgłębszych znawców i wykonawców muzyki współczesnej. Sztuka Ansermeta jest najlepszym wskaźnikiem tego, jak wiele znaczy dla artysty intelekt. Kreacje jego są nietylko niezwykle mądre w swej koncepcji, zdumiewająco trafne i wnikające w najtajniejsze intencje (tak zresztą różnorodne) kompozytorów współczesnych, ale też są przy tym nadzwyczaj jasne i przejrzyste. Ansermet umie wspaniale wytłomaczyć dźwiękami to, co sam zrozumiał i odkrył w utworze, umie to podać w sposób przekonywujący i porywający zarazem. I czuje się równie dobrze w pastelowym impresjonizmie *Debussy'ego*, jak w brutalnych orgiach dźwiękowych „Tańca z Osmołody" *Palestra*. A jeszcze lepiej interpretuje muzykę swego bliskiego przyjaciela, który jemu powierza niemal wszystkie prawykonania swoich dzieł — Igora *Strawińskiego*. W porównaniu z takim mistrzem występ zasłużonego dla propagandy polskiej muzyki za granicą dyrygenta z Luksemburga Henri *Pensis'a*, zostawił wrażenie raczej blade. Niewielkie pole do popisu miał również Ignacy *Neumark*.

U boku wielkich dyrygentów godnie stali soliści. Artur *Rubinstein* z właściwą ostatniemu okresowi jego działalności powściągliwością wykonał „Koncert d-moll" *Brahmsa*. O wielkiej sztuce tak rzadko przyjeżdżającej do kraju Wandy *Landowskiej* nie trzeba chyba pisać. Żałować tylko należało, iż poza „Koncertem włoskim" *Bacha* nie umieściła ona w programie nic więcej ze wspaniałej literatury klawesynowej XVII-go wieku, której nie mógł zastąpić „Concert champêtre" *Poulenc'a* na klawesyn z orkiestrą. Krzywdę tę tylko częściowo wynagrodziła wielka klawesynistka licznymi i hojnymi bisami. Nareszcie usłyszeliśmy w Warszawie sławnego skrzypka niemieckiego Adolfa *Buscha*, niewątpliwie jednego z najlepszych skrzypków, jacy w ogóle nasze miasto odwiedzili. Łączy ten artysta w sposób zupełnie wyjątkowy przepiękny ton i zdumiewającą technikę z niezwykle głębokim, pełnym skupienia i prostoty artyzmem. W „Koncercie" *Brahmsa* dali Busch i Ansermet kreację naprawdę niezapomnianą. Po takim koncercie występ nawet tak utalentowanego i kulturalnego skrzypka jak Szymon *Goldberg* minął bez głębszego wrażenia.

W Konserwatorium na ogół nie było specjalnie interesujących koncertów. Chyba najbardziej udany był występ Matyldy *Polińskiej-Lewickiej*, która przypomniała publiczności warszawskiej w kulturalnie ułożonym i niebanalnym programie swe wspaniałe warunki głosowe. Oskar *Shumsky*, skrzypek z Ameryki zdradzał w swej sylwetce artystycznej pewne podobieństwo do pochodzącego z tej samej szkoły *Cherkassky'ego*. Obu cechuje świetna technika i powierzchowna interpretacja. Skrzypek francuski Marius *Casadesus* sprawił raczej rozczarowanie, zwłaszcza że od takiego nazwiska wiele się wymaga. Poza tym zanotować należy recitale Wacława *Kochańskiego* oraz pianisty Fryderyka *Lamond*.

Wielkim plusem okresu sprawozdawczego było ożywienie programów i zupełnie niezwykła jak na warszawskie stosunki ilość nowej muzyki. Interesującą techniką był napisany specjalnie dla Landowskiej „Concert champêtre" *Poulenc'a* na klawesyn z tak typową dla tego kompozytora mieszaniną stylów. Rokokowe partie Finału były dobrze zrobione i dobrze odpowiadały brzmieniu instrumentu; interesujące efekty dawało użycie klawesynu w fakturze nowoczesnej w części pierwszej. Natomiast romantyczna druga część ani nie pasowała brzmieniowo do klawesynu ani nie odznaczała się szczególnie gustowną i oryginalną inwencją. Dwa inne utwory współczesne, wykonane na tym koncercie: „Aria i polonez" na orkiestrę *Tansmana* i „Habanera" *l'Aubert'a* poza zręczną robotą i dobrym brzmieniem nie miały żadnych specjalnych zalet.

Z kompozytorów współczesnych najobficiej reprezentowany był w okresie sprawozdawczym Roman *Palester;* w ciągu jednego miesiąca wykonano trzy jego utwory, znaczące dosyć charakterystyczne etapy w rozwoju jego twórczości. „Taniec z Osmołody" przedstawia pierwsze, nieopanowane jeszcze i niezrównoważone próby zastosowania zdobytej nad orkiestrą władzy. Władzą tą upija się kompozytor, tworząc prawdziwe orgie dźwiękowe, roztaczając morze barw orkiestrowych, w powodzi których ginie konstrukcja utworu, rwie się jego linia rozwojowa. Żałuję bardzo, że nie mogłem usłyszeć „Symfonii", którą autor zalicza do tego samego „barokowego" okresu, ale w której czynniki formotwórcze występują już znacznie mocniej, opanowując i porządkując bogactwo instrumentacji. „Sonatina na 3 klarnety", wykonana na VII audycji Tow. Muz. Współczesnej, ma już zupełnie inne oblicze. Utwór ten jest oparty na ściśle linearnych zasadach i stanowi charakterystyczny okaz obecnego powściągliwego i „suchego" stylu Palestra. Nie brak oczywiście temu utworowi efektów brzmieniowych, nierozłącznie związanych z tak wdzięcznym pod tym względem instrumentem jak klarnet, ale momenty te są zawsze podporządkowane wymaganiom techniki linearnej.

Na tej samej audycji usłyszeliśmy po raz pierwszy inny jeszcze polski utwór współczesny: „Trio" dobrze zapowiadającego się młodego kompozytora Andrzeja *Panufnika*. W interesującej tej, chociaż nierównej kompozycji, szczególnie udany jest jędrny i dobrze zbudowany Finał. Muzykę niepolską reprezentował na tej audycji „VII Kwartet" *D. Milhaud'a*, utwór łączący w poszczególnych częściach typowe i tak różnorodne aspekty twórczości czołowego reprezentanta grupy „Sześciu": fakturę linearną obok impresjonistycznej harmoniki, reminiscencje egzotyczne i charakterystyczną dur-mollową bitonalność.

Również na audycji Ormuzu była reprezentowana współczesna twórczość polska: „Ojcze nasz" *Sternickiej-Niekraszowej* oraz ślicznie brzmiąca, bardzo francuska w swej czystości dźwiękowej „Sonatina na klarnet i fortepian" *A. Szałowskiego*, kompozytora polskiego, który po Palestrze jest najczęściej wykonywany w ostatnich miesiącach. Natomiast tylko z nazwiska autora współczesny był tryptyk wokalny *Strawińskiego* „Faun i pastuszka", pochodzący z bardzo wczesnego okresu twórczości mistrza rosyjskiego, utrzymany w stylu Czajkowskiego i Greczaninowa, a miejscami nawet nie wolny od reminiscencyj z „Tristana". Niewspółczesna część audycji Ormuzu zawierała 10-tą „Sonatę" *Beethovena* w wykonaniu *B. Woytowicza*, oraz pieśni *Schumanna* i *Mahlera* odśpiewane przez p. *Strokowską-Faryaszewską*.

Konstanty Régamey

Jeszcze parę słów o koncercie orkiestry radiowej w „Romie" dn. 22. XII. Koncerty w „Romie" interesują nas przede wszystkim ze względu na orkiestrę, która pod kierownictwem Fitelberga osiągnęła już dziś poważny poziom. Duże zastrzeżenia natomiast budzić muszą programy; łatwo się domyślić, że są one wynikiem kompromisu pomiędzy dążeniem Polskiego Radia do jak największej popularności a stanowiskiem dyr. Fitelberga, który jak zawsze niestrudzenie propaguje współczesną polską twórczość symfoniczną. W rezultacie jednak powstają przedziwne sałatki słuchowe w rodzaju Elsner, Wertheim, Bellini, Palester — ciężko strawne i nikogo nie zadowalniające. Trzeba by tutaj wynaleźć jakieś istotne wyjście, aby „wilk był syty i koza cała".

Głównym punktem ostatniego koncertu było pierwsze wykonanie symfonii Palestra. Kompozytor ten posiada niezwykłą wprost wyobraźnię i inwencję symfoniczną, wielkie bogactwo pomysłów z dziedziny instrumentacji i faktury orkiestrowej. Tym walorom jednak towarzyszy niedostatek inwencji innego rzędu, mianowicie tematycznej i harmonicznej, oraz często jakiś bezosobowy chłód, „zimne majsterstwo". Nie odczuwało się tych braków np. w „Tańcu z Osmołody". Utwór ten (abstrahując od jego wad formalnych) posiadał swój punkt ciężkości właśnie w temperamencie orkiestrowym, w dynamice i rytmie; to były jego założenia, które bez reszty zostały wypełnione i dlatego „Taniec" pozostawia wrażenie jednolite, przekonywujące, czuje się w nim „lwi pazur". Symfonia natomiast przy swych (niezbyt zresztą żarliwych) usiłowaniach formalnych nasuwa wciąż myśli o nieproporcjonalnej supremacji środków nad celem, inwencji technicznej nad inwencją innego rzędu. W rezultacie opuszczamy koncert niezaspokojeni z wrażeniem, że kompozytor zgromadził świetną armię, ale do starcia nie doszło z powodu... braku nieprzyjaciela. Ta cecha zresztą (supremacja inwencji technicznej) wiąże się z pewnymi ogólnymi problemami muzyki współczesnej, nie da się jej złożyć jedynie na karb Palestra, który nb. niewątpliwie rozporządza największą techniką oraz inwencją orkiestrową w Polsce. Orkiestracją swą osiąga często fascynujące rezultaty brzmieniowe, które pozwalają zapomnieć o innych brakach jego muzyki.

Poza symfonią Palestra program koncertu był niezbyt ciekawy. Zawierał uwerturę „Andromeda" Elsnera, dobrze instrumentowane, lecz nazbyt eklektyczne fragmenty z opery „Fata Morgana" Wertheima, suitę Schreckera etc. Solistką była Ewa Bandrowska-Turska. *S. K.*

KRAKÓW

O ile miesiące ubiegłe przyniosły ogromną ilość koncertów, wśród których wiele stanowiło silną atrakcję dla publiczności, to w grudniu ruch koncertowy osłabł bardzo.

Filharmonia Krakowska obrała w bieżącym sezonie nowy kierunek programowy, poświęcając dużo miejsca muzyce polskiej. Dowodem tego był poranek grudniowy, na którym usłyszeliśmy wyłącznie utwory naszych kompozytorów XIX w. Program był opracowany znacznie staranniej niż na koncertach poprzednich; przyczyniła się do tego niewątpliwie znana sumienność dyr. Dymmka. Solistą był p. Bronisław Gimpel, skrzypek mający już w Krakowie ustaloną dobrą opinię.

Gościł też w Krakowie Rubinstein, skupiający od lat zawsze na sali gromady wielbicieli swego talentu i... grający od lat mniej więcej taki sam program. Trzeci w tym sezonie koncert Cherkassky'ego udowodnił, że pianista ten zdobył krakowską publiczność swym rozmachem, piękną techniką i umiejętnością wydobywania nieoczekiwanych efektów barwnych. Listę koncertantów zamiejscowych wyczerpuje Józef Wagner, pianista, który zaprezentował się korzystnie w bardzo poważnym programie i młody, obiecujący skrzypek Herman.

W sali Stow. Młodych Muzyków grudzień rozpoczął się pod znakiem muzyki kameralnej. Zanotować tu należy audycje tria fortepianowego w osobach pp. Wł. Syrewicza, K. Gutmana, H. Landauówny oraz kameralnego zespołu instrumentów dętych pod kierownictwem F. Nierychły z współudziałem pianisty J. Marmora. Trzecią audycję grudniową wypełnił recital śpiewaczy Celiny Nadi.

Koncertów było nie wiele, lecz zato publiczność miała sposobność delektowania się teatrem marionetek „Teatro dei piccoli". Każdy niemal kulturalny krakowianin uważał za swój obowiązek podziwiać tę imprezę a przy tym miał sposobność usłyszenia w znakomitym wykonaniu oper: Mozarta „Don Juana", Pergolesego „Serva padrona", Masseneta „Kopciuszka" i Respighiego „Śpiąca piękność". Przez kilka tygodni bawił teatr w Krakowie ciesząc się niesłabnącym powodzeniem.

W. M. Poźniak

KATOWICE

Niewiele się wydarzyło w Katowicach od czasu mojej ostatniej korespondencji. Mam do zanotowania jedynie dwie ważniejsze imprezy: III Koncert Symfoniczny Towarzystwa Muzycznego — dyrekcja Stefan Śledziński, solista Stanisław Szpinalski, — oraz recital chopinowski Artura Rubinsteina.

Koncert symfoniczny wywarł bardzo dodatnie wrażenie. Zarówno „Ifigenia w Aulidzie" Glucka, jak i symfonia Ignacego Dobrzyńskiego, a zwłaszcza „*Don Quichotte*" Morawskiego — świadczyły o ambitnych aspiracjach wykonawców z dr. Śledzińskim na czele, którzy dzielnie sprostali wielkim nieraz trudnościom technicznym lub interpretacyjnym; zwłaszcza w *Don Quichocie* było ich niemało. Solista, dyr. wileńskiego Konserwatorium, p. Stanisław Szpinalski, uwydatnił swe wysokie walory pianistyczne, jakkolwiek utwory przezeń wykonywane (koncerty Haydna i Saint-Saens'a), dały mu

pole do popisu raczej czysto wirtuozowskiego. Nie wątpimy, że na zaznajomienie nas z głębszymi wartościami swego talentu nie każe nam zbyt długo czekać.

Artur Rubinstein miał wiele świetnych momentów. Mazurki w jego wykonaniu są arcydziełami, dla których żadne superlatywy nie wydają się przesadą. To samo kołysanka, barkarolla, lub ballada As. Lecz z drugiej strony nie można pominąć milczeniem faktu, że nieraz zdziwienie przykre wywoływały niedociągnięcia techniczne — przed tym u Rubinsteina nie spotykane — którymi zdaje się coraz częściej szafować. Przypuszczamy, że jest to zjawisko przejściowe, gdyż skądinąd stwierdzić trzeba wielkie pogłębienie jego interpretacji, świadczące o tym, że nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Daj Boże.

Herbert Krzok

LWÓW

Niepokojący jest — już od dłuższego czasu stwierdzany we Lwowie — upadek szczerego zainteresowania muzyką. Wraz z zmniejszającą się liczbą wartościowych koncertów stale zmniejsza się też frekwencja publiczności uczęszczającej na koncerty. Nawet próby przyciągnięcia szerszych mas publiczności do sali koncertowej — pod hasłem „muzyka dla wszystkich" — nie znajdują jak dotychczas oddźwięku i zawodzą. Czas, by wreszcie odnaleźć prawdziwą drogę (bez niepotrzebnych haseł!) do licznej rzeszy miłośników dobrej i pełnowartościowej muzyki.

W okresie obejmującym grudzień ub. r. i początek stycznia gościł Lwów dwóch dyrygentów: *Pensisa* z Luksemburga oraz *Jarosl. Leszczyńskiego* z Katowic, byłego dyrygenta opery lwowskiej.

Program koncertu kierowanego przez Pensisa, zawierał poza uwerturą *Webera* „Oberon" oraz IV-tą symfonią *Brahmsa*, zresztą w dość powierzchownej interpretacji, jako nowości dla Lwowa: *C. Francka* miły do słuchania „Le chasseur mandit", *B. Bartóka* doskonały i b. ciekawy w swej fakturze II-gi koncert fortepianowy, zwracający ponadto uwagę pomysłową i przejrzystą instrumentacją akompaniamentu orkiestralnego (nb. nie zawsze przejrzyście wykonanego) oraz z polskiej muzyki *R. Palestra* „Uwerturę" o b. prostej tematyce i charakterystycznej już dla niego bogatej instrumentacji.

J. Leszczyński poprowadził koncert popularny, który obejmował uwerturę „tragiczną" *Brahmsa*, rzadko słyszaną IV-tą symfonię *Beethovena*, uwerturę „Faust" *Wagnera* oraz z polskich rzeczy po raz pierwszy we Lwowie dwa, mało stosunkowo zwarte, tańce: „mazur" i „krakowiak" *Cyrus — Sobolewskiego*.

W pierwszym koncercie współdziałał wybitny kompozytor węgierski *B. Bartók*, który jako znakomity pianista dał przeto autentyczne, gorąco oklaskiwane, wykonania swych utworów: II-go koncertu fortepianowego, sonaty (Allegro barbaro) i in.

Marek Bauer, skrzypek, solista w drugim koncercie, odegrał (z nut) koncert a-moll J. S. Bacha. P. Bauer znany jest we Lwowie jako pedagog.

Z pośród nielicznych recitali solistów na pierwszym miejscu trzeba wymienić występ *W. Landowskiej*, z programem obejmującym dzieła dawniej-

szej muzyki. Z lwowskich sił dali koncerty *Malicka-Borowiczowa*, pianistka, oraz młody o zaawansowanej technice skrzypek *Fryd. Hermann*, któremu należałoby jeszcze życzyć pogłębienia interpretacji. Z nowości wykonał on „Rapsodię węgierską" *B. Bartoka* oraz *Weilla-Frenkla* siedem utworów z „Opery za trzy grosze". Zamiast tych utworów „za trzy grosze" wolelibyśmy usłyszeć jakieś poważniejsze i mniej znane *polskie* utwory skrzypcowe.

Poza tym bawił jeszcze publiczność ariami i pieśniami — zdobywający sobie popularność bas-baryton *P. Prokopieni.*

Dla uzupełnienia tego obrazu nader ubogiego dotychczas muzycznego sezonu lwowskiego dodajmy w końcu jeszcze IV-ty koncert uczniów Konserwatorium P. T. M., na którym wystąpiła orkiestra uczniowska pod dyrekcją dyr. dr. A. Sołtysa, uczenice klasy śpiewu prof. Lubieńskiego (Zalińska i Słoniewska) oraz klasy skrzypiec prof. Bauera (Andruchowiczówna i Straussówna).

Nawiązuję obecnie jeszcze do początku swego sprawozdania. Nie trudno zapewne zauważyć, że wobec takich — mniej niż skromnych ram życia muz. we Lwowie — nie jest dziwnym wzrastający brak zainteresowania muzyką. W jaki sposób bowiem ma się ono obudzić wzgl. trwać? Jeśli nie jesteśmy samowystarczalni, dlaczego nie dopuszcza się i nie sprowadza do Lwowa wielu rozmaitych dobrych, polskich i obcych artystów, którzy koncertują — pomijam Warszawę — czy to w Poznaniu, czy w Krakowie czy także w Wilnie. Czyż Lwów, miasto liczące 300.000 mieszkańców, ma być pod tym względem odosobniony i zadowalać się tylko... wyliczaniem nazwisk artystów, którzy nie dojechali do Lwowa? Jest ich wielu i nie będziemy teraz próbowali tego uskuteczniać, zostawiając to sobie jeszcze na później. Zapytajmy natomiast jeszcze, gdzie są koncerty kameralne? gdzie polska muzyka chóralna? A czy koncerty szkolne we Lwowe spełniają tak swe zadanie, jak gdzieindziej? Te i wiele innych jeszcze spraw będzie się musiało we Lwowie niewątpliwie zmienić, o ile nie zechce on zostać pod względem kultury muzycznej na szarym końcu.

Znacznym powodzeniem cieszą się we Lwowie cykle przedstawień operowych, mniej lub więcej starannie przygotowanych. Czekamy, kiedy wśród wznowień obok oper rosyjskich (reż. Ułuchanow) pojawi się i jakaś nowsza opera polska.

J. J. Dunicz

POZNAŃ

Komunikat ten będzie bardzo krótki, nic się bowiem w Poznaniu nie działo ciekawego w grudniu. Symfonicznych było trzy, a właściwie dwa, bo poranku pod dyr. Ozimińskiego nie można liczyć z powodu kawiarnianego programu jaki radio narzuciło. Szkoda było Ozimińskiego do takich wyczynów. Jeżeli już koniecznie radio musi mieć takie programy na porankach, to niech się one odbywają bez publiczności, w zamkniętej sali, wtedy powaga, jaką się cieszą jeszcze koncerty symfoniczne na prowincji na tym nie ucierpi.

Z wieczornych koncertów symfonicznych jeden poświęcony był w całości Lisztowi. Solistą był lubiany tutaj Arrau (koncert fort. Es-dur). Na drugim program był mieszany a solistą był Zygmunt Lisicki, dobrze tego wieczoru

usposobiony (koncert fort. e-moll Chopina). W obu wypadkach dyrygował Zygmunt Latoszewski. Pewną sensacją był recital p. Winifried Christie na fortepianie dwuklawiaturowym Moora.

W operze zanotować należy premierę „Marii" Statkowskiego, dotychczas w Poznaniu nieznanej. Poza tym wznowienia.

St. Wiechowicz

TORUŃ

W dn. 21 grudnia ub. roku odbył się w sali Dworu Artusa koncert niedawno powstałej orkiestry kameralnej Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego. Pierwszy ten występ młodego zespołu pozwolił stwierdzić, że Toruniowi przybył czynnik, wnoszący nowe, pozytywne wartości kulturalne w życie duchowe miasta.

Orkiestra złożona częściowo z profesorów i zaawansowanych uczni konserwatorium Pom. Tow. Muz. — a częściowo z amatorów — pokazała owoce swej niedługiej, lecz intensywnej, wspólnej pracy. Plony te okazały się wysoce wartościowe.

Program koncertu poświęcono muzyce dawnej. Utwory: F. dall'Abaco — Concerto dachiesa h-moll, J. S. Bach — Suita na ork. smyczkową i flet, oraz G. F. Haendel: Concerto grosso d-moll, wykonane były w sposób wysoce artystyczny.

Podkreślić należy entuzjazm z jakim nowopowstała orkiestra przystąpiła do swych zadań. Zasluga przede wszystkim dyrygenta, Lucjana Guttry (prof. konserwatorium Pom. Tow. Muz.), który entuzjazm ten potrafił zespołowi zaszczepić, podtrzymać go i skierować na właściwe tory. Umiar temp i szlachetność interpretacji, opartej na najlepszych, tradycją przekazanych wzorach, zaświadczyły pochlebnie o wysokiej kulturze dyrygenta.

Partię solową w Suicie Bacha wykonał stylowo znany flecista — Augustyn Boczek.

Koncert transmitowany był na wszystkie rozgłośnie Polskiego Radia.

Podobno orkiestra przygotowuje się do nowego występu w najbliższych miesiącach i to w obsadzie symfonicznej. Być może, że z czasem (oby jaknajprędzej) muzyka symfoniczna zadomowi się w murach Torunia w postaci stałych koncertów.

Cantus

STANISŁAWÓW

Dzięki kilkuletnim staraniom teraźniejszej Dyrekcji Konserwatorium i Towarzystwa muzycznego im. Moniuszki, zostały zorganizowane w tym sezonie stałe koncerty symfoniczne, na które zaproszono szereg wybitnych artystów z Polski i zagranicy.

Orkiestwa Towarzystwa muzycznego składa się z dwudziestu pierwszych i drugich skrzypiec, pięciu altówek, czterech wiolonczel, 3 kontrabasów, podwójnego drzewa i pełnej obsady blachy. Do orkiestry należą profesorowie, absolwenci i zdolniejsi uczniowie Konserwatorium, muzycy-amatorzy, członkowie Towarzystwa oraz członkowie innych orkiestr stanisławowskich dętych.

Projektowane jest danie sześciu koncertów, na które Towarzystwo muzyczne zaprosiło jako solistów: Józefa Cetnera, skrzypka, Aleksandra Brachockiego pianistę, Józefa Wagnera pianistę, Louise Llewellyn Jarecką śpiewaczkę, Halinę Murczyńską wiolonczelistkę i Maksymiliana Herra pianistę. Jako dyrygenci mają wystąpić: dyr. Tadeusz Jarecki, (który jest od pięciu lat dyrektorem Towarzystwa muzycznego i Konserwatorium im. Moniuszki), kpt. Bogusław Sidorowicz i dyr. Faustyn Kulczycki.

Oprócz koncertów symfonicznych, z których pierwszy, odbył się w piątek dnia 20 listopada w Teatrze im. Moniuszki, orkiestra wystąpi na paru koncertach popularnych dla młodzieży szkolnej.

Program koncertu inauguracyjnego zawierał utwory Moniuszki, Karłowicza, Szymanowskiego, Corellego, Bacha i Schrekera.

KRONIKA

POLSKA

Katowice i Ziemia Śląska

Będący w stanie reorganizacji *Zw. Chórów Kościelnych* diecezji śląskiej rozpoczął organizowanie na Śląsku zjazdów chórów kościelnych. Pierwsze zjazdy odbyły się w Wełnowcu i w Rudzie Śląskiej.

*

Tow. Teatru Polskiego w Bielsku wystawiło własnymi siłami „*Halkę*" Moniuszki. Dyrygował J. Gabzdyl. Następne dwa przedstawienia „Halki" odbyły się w polskim *Cieszynie*.

*

Znany śpiewak śląski *Władysław Malawski* obchodzi w tym roku 40-o lecie swej działalności artystycznej.

LWÓW

Słynny kompozytor węgierski *Béla Bártók* wystąpił we Lwowie dwukrotnie: jako wykonawca własnego koncertu fortepianowego w Filharmonii oraz z recitalem fortepianowym przed mikrofonem radiostacji lwowskiej. Recital ten, transmitowany na całą Polskę (14. XII. 36) poświęcony był muzyce węgierskiej. (Kodály, Bártok).

*

W grudniu 36 r. zmarł *Franciszek Neuhauser*, profesor konserwatorium P. T. Muz. Przed wojną był on przez pewien czas akompaniatorem słynnego skrzypka Fritza Kreislera, po czym osiadł we Lwowie i poświęcił się wyłącznie pracy pedagogicznej. Był przewodniczącym Państwowej Komisji Egzaminacyjnej z muzyki i śpiewu.

*

Z dniem 1-go stycznia 1937 r. *referat muzyczny* w rozgłośni lwowskiej Polskiego Radia po ustąpieniu z tego stanowiska dyr. A. Sołtysa objął p. *Jerzy Kolaczkowski*, dyrygent chórów Echa-Macierzy i Lutni-Macierzy.

ŁÓDŹ

Zarząd koła organistów diecezji łódzkiej zorganizował w 1936 r. popisy chórów w 8-u okręgach. W popisach wzięło udział około 47-u chórów, przy czym obok utworów łatwych wykonywano również utwory trudniejsze m. in. Nowowiejskiego, Gieburowskiego i Hermana.

POZNAŃ

Liczni wielkopolscy działacze muzyczni otrzymali w roku ubiegłym różne ordery i odznaczenia państwowe. Znany kompozytor *Feliks Nowowiejski* wyróżniony został komandorią orderu Polonia Restituta. Krzyże zasługi otrzymali: prezes Wlkp. Związku Śpiewaczego *dr. Leon Surzyński*, prof. *Władysław Raczkowski*, prof. *Stanisław Wiechowicz* i inni.

WARSZAWA

Teatr Mały wystawił w grudniu komedię Jarosława Iwaszkiewicza *„Lato w Nohant“*, osnutą na tle romansu Chopina z George Sand.

*

Polska komisja kwalifikacyjna powołana dla oceny utworów nadesłanych z Polski na międzynarodowy *festival muzyki współczesnej*, który odbędzie się w Paryżu w 1937 r. wybrała następujące utwory: *Jan Ekier* — Wariacje i fuga podwójna na kwartet smyczkowy, *Jerzy Fitelberg* — II Koncert skrzypcowy, *Michał Kondracki* — Koncert na orkiestrę, *Marian Neuteich* — Koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę, *Jakub Mund* — Symfonia kameralna, *Roman Palester* — Koncert fortepianowy, II Kwartet smyczkowy, *Antoni Szałowski* — II Kwartet smyczkowy. Utwory te zostały przesłane międzynarodowemu jury, które przeprowadzi ostateczną selekcję.

*

Znany warszawski wydawca pieśni ludowych p. Karol Hławiczka odnalazł nieznane dotąd zbiory melodii ludowych znakomitego etnografa *Oskara Kolberga*.

*

W dniu 4-go stycznia orkiestra Polskiego Radia wykonała po raz pierwszy nowy polski utwór symfoniczny — *„Uwerturę“ Andrzeja Panufnika*.

*

„Mała uwertura“ Romana Palestra wyszła drukiem nakładem księgarni M. Arcta w Warszawie.

*

W ostatnich czasach wykonano w Warszawie szereg nowych utworów polskich m. in. Sonatinę na trzy klarnety *Palestra*, Sonatinę na klarnet z fortepianem *Szałowskiego* i trio fortepianowe *Panufnika*.

Konkursy i nagrody

Dyrektor *Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego* postanowił ufundować corocznie trzy nagrody w wysokości 2.000 zł. każda za: 1) najcelniejsze dzieło plastyczne, 2) najlepszy utwór literacki, 3) najpiękniejszą pieśń—hymn (tekst łącznie z muzyką) na tematy W. F. i P. W. oraz sportowe.

*

Komisja sędziowska konkursu muzycznego *Ministerstwa Spraw Wojskowycs* w składzie: pułk. dypl. Prugar-Ketling (przewodniczący) pp. Różycki Ludomir, Sidorowicz Bogusław, dr. Śledziński Stefan, kpt. Rund Zdenko, kpt. Dorożyński Marian (członkowie) przyznała następujące nagrody: a) za marsz fanfarowy do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es. I-ą nagrodę (zł. 600) p. Edwardowi Majowi z Krakowa, II-gą nagrodę (zł. 300) p. Karolowi Wopaleńskiemu z Częstochowy, III-cią nagrodę (zł. 200) p. Władysławowi Kołakowskiemu z Wilna; b) za marsz defiladowy na orkiestrę wojskową. I-ą nagrodę (zł. 500) p. Zygmuntowi Urbanyi'emu z Bydgoszczy, II-ą nagrodę (zł. 300) p. Karolowi Serrari'emu z Przemyśla, III-ą nagrodę (zł. 200) p. L. Bielewiczowi z Warszawy; c) za marsz góralski na orkiestrę

wojskową i 4 kobzy: II-gą nagrodę p. Arturowi Viche'mu z Warszawy.

Polska muzyka i polscy wykonawcy za granicą

Balet Parnella, który uzyskał 1-szą nagrodę na międzynarodowej olimpiadzie tanecznej w Berlinie występował w listopadzie i w grudniu 1936 r. w szeregu miast niemieckich.

*

Magdalena Lipkowska, młoda pianistka krakowska, założycielka krakowskiego *Związku Mlodych Muzyków* zaproszona została do Bułgarii, gdzie dopomagała w zorganizowaniu analogicznego stowarzyszenia. Dała ona w czasie swego pobytu w Bułgarii kilka recitali fortepianowych, transmitowanych przez tamtejsze radiostacje; programy tych recitali zawierały m. in. utwory *Szymanowskiego, Maciejewskiego* i *Ekiera.*

*

W koncercie, urządzonym przez *Niemiecką Izbę Muzyczną* (Reichsmusikkammer) w Berlinie dn. 7 stycznia wzięła udział śpiewaczka poznańska *p. Linda Kamieńska*, która odśpiewała szereg pieśni *Łucjana Kamieńskiego* do słów Waltera von der Vogelweide.

*

Najbliższym filmem z Kiepurą będzie „*Cyganeria*" według słynnej opery. Prace nad nakręcaniem filmu rozpoczną się w kwietniu 1937 r. Film nakręcany będzie w Austrii i we Włoszech.

*

W dniu 4 kwietnia 1937 r. przypada jubileusz 10-o letniego istnienia *Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji.* W dniu tym odbędą się w czeskim Cieszynie związkowe zawody śpiewacze.

*

Kwartet drezdeński wykonał w Oslo kwartet smyczkowy *Piotra Perkowskiego.*

*

Radiostacja N. B. C. w *Nowym Jorku* nadała dnia 19 listopada 36 r. koncert kameralny poświęcony utworom *Feliksa Roderyka Łabuńskiego.*

*

Znany altowiolista warszawski prof. *Mieczysław Szaleski* wystąpił w końcu grudnia 36 r. dwukrotnie przed mikrofonem belgijskiego radia w *Brukselli.* Wykonał on m. in. szereg utworów kompozytorów polskich: *Statkowskiego, Szymanowskiego* i innych. Następnie prof. Szaleski wystąpił w radio luksemburskim.

*

„*Motet et Madrigal*" kameralny zespół wokalny *Henryka Opieńskiego,* w Szwajcarii obchodzi w roku bieżącym 20-o lecie swego istnienia. Dr. Opieński przygotowuje dla „*Anthologie sonore*" *(Columbia Paris)* nagranie 16 utworów dawnej muzyki w wykonaniu „Motet et Madrigal", m. in. dwa psalmy *Zieleńskiego* po łacinie, oraz Gomółki psalm 77 i *Szamotulskiego* „Modlitwę gdy dziatki spać idą" po polsku.

*

Skrzypek warszawski *Wacław Niemczyk* wystąpił kilkakrotnie w Anglii.

*

Rada miejska miasta *Morges* w Szwajcarii uchwaliła jedną z głównych promenad miejskich nazwać imieniem Paderewskiego („*Avenue Ignace Paderewski*"), a centralną arterię Parku Niepodległości — imieniem Henryka Opieńskiego („*Alée Opieński*"). Jak wiadomo obaj muzycy polscy zamieszkiwali w Morges przez szereg lat.

ANGLIA

W czasie swej bytności w Londynie artyści *opery drezdeńskiej* dali jedno

przedstawienie *„Tristana i Izoldy"* Wagnera.

*

W czasie *uroczystości koronacyjnych* króla Jerzego VI, które odbędą się w maju 1937 r. wykonany zostanie w Londynie słynny cykl operowy Wagnera *„Pierścień Nibelungów"*. Dyrygować będzie świetny kapelmistrz niemiecki dr. Wilhelm Furtwängler.

*

W Convent-Garden Theater w Londynie odbyła się premiera nowej *opery Alberta Coates — „Pickwick"* według powieści Dickensa. Opera przyjęta została przez krytykę nader życzliwie.

*

Sir Tomasz Beecham, świetny kapelmistrz londyński, który od dłuższego czasu wraz z londyńską orkiestrą filharmoniczną bawi w Niemczech, dyrygował w *Berlinie* nieznanymi tam wariacjami symfonicznymi zmarłego przed 3-ma laty kompozytora angielskiego *Elgara*.

*

W Londynie sprzedano z licytacji oryginalne *skrzypce Stradivariusa* za 1550 funtów szterlingów. Zakupił je za tę sumę uniwersytet w Edynburgu.

AUSTRIA

Referent sztuki w wiedeńskim ministerium oświaty wszczął akcję, mającą na celu stopniowe *usuwanie* z wiedeńskich lokali rozrywkowych *jazzu* i zastępowanie go narodową muzyką taneczną. Wskazał on przy tym na szkodliwy jego zdaniem fakt, że do zespołów tanecznych w Wiedniu zaangażowano w ciągu października 33-ch muzyków cudzoziemskich, w tym — 25-u murzynów.

*

Artur Toscanini po raz 50-ty dyrygował orkiestrą Filharmonii wiedeńskiej.

*

Filharmonicy wiedeńscy pod dyrekcją Toscaniniego wyjeżdżają w kwietniu r. b. na wielkie turnée koncertowe po *Francji* i *Anglii*.

*

„Musikalisches Opfer" Bacha w nowej wersji opracowanej przez muzykologa Rogera Vuataz wykonane zostało w Wiedniu pod dyrekcją *Scherchena*. Dzieło to w obecnej wersji wydane zostanie przez firmę wydawniczą Ars viva w Brukselli.

BUŁGARIA

W Sofii zmarła słynna bułgarska śpiewaczka operowa *Swetana Tabakowa*, która występowała swego czasu w pierwszych na terenie Bułgarii przedstawieniach oper Wagnera.

CZECHOSŁOWACJA

Głównym wydarzeniem tutejszego sezonu muzycznego było wystawienie przez operę w *Bernie* nowego dzieła *Bohuslawa Martinu* p. t. *„Teatr przed bramą"*. Jest to nowoczesna opera ludowa, łącząca elementy folklorystyczne z elementami comedia dell'arte (teatr jarmarczny). Libretto jest pomysłu samego kompozytora, tekst słowny pióra Leona Strausa.

FRANCJA

Honegger i Ibert napisali wspólnie operę do libretta zaczerpniętego ze słynnej sztuki Rostanda *„Orlątko"*. Premiera opery odbędzie się w bieżącym sezonie w Monte Carlo pod dyr. Honeggera.

*

Orkiestra Pasdeloup w *Paryżu* dała koncert poświęcony wyłącznie *muzyce*

hiszpańskiej. Program zawierał utwory Albeniza, Turiny i de Falli. W koncercie wzięła udział tancerka hiszpańska *Teresina*, która odtańczyła na estradzie szereg utworów.

*

Istniejący w Paryżu zespół „*Opera rosyjska*" obchodził 10-o letnią rocznicę swego istnienia. Zespół ten założony został przez *d'Agreneff'a* w r. 1926 i ma na celu kultywowanie rosyjskiej muzyki ludowej i kultury muzycznej carskiej Rosji. Na jubileuszowym koncercie, który odbył się w sali Pleyela wykonano „Chowańszczyznę" Mussorgskiego.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 79 *Julian Tiersot*, znany francuski muzykolog, zbieracz i znawca pieśni ludowych.

*

Artur Honegger napisał muzykę do nowego filmu słynnego reżysera Pabsta „*Mademoisselle Docteur*", osnutego na dziejach kobiety-szpiega.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 91 *Albert Perilhou*, słynny wirtuoz organowy. Był on początkowo organistą w małym kościele w St.-Etienne, gdzie talent jego odkrył *Saint-Saens*. Po przyjeździe do Paryża zdobył odrazu ogromne powodzenie i był długi czas organistą kościoła Saint-Séverin.

*

Według przeprowadzonej niedawno statystyki konserwatorium paryskie posiada 82 profesorów, których roczne uposażenie wynosi od 17 do 27 tysięcy franków rocznie. Konserwatorium berlińskie posiada 180 profesorów, których uposażenie wynosi 80.000 fr. rocznie. Fundusz stypendialny w porównaniu z rokiem 1880 zmalał w konserwatorium paryskim czterokrotnie i wynosi 25.000 franków.

ITALIA

Kompozytor włoski *Adriano Lualdi* dyrygował w *Berlinie* swoim poematem symfonicznym „*Africa*".

*

Prasa włoska donosi, że nową swą kompozycję „*Requiem*" utrzymaną w stylu gregoriańskim napisał *Perosi* w ciągu 7-u godzin.

*

W dniach od 12-go do 20 maja odbędzie się we Florencji II-gi międzynarodowy festival muzyczny pod nazwą „*Maggio musicale fiorentino*". W ramach festivalu odbędzie się międzynarodowy *kongres muzyczny* poświęcony zagadnieniom historii i organizacji muzyki.

*

Podczas „*Maggio musicale*" we *Florencji* wykonane będą oprócz 3-ch oper *Respighi'ego* „Il deserto tentato" *Caselli* i „Król Edyp" *Strawińskiego.*

*

Ermanno Ferrari napisał operę komiczną według komedii *Lopeza de Vega* „*La dama bomba*".

Ryszard Strauss dyrygował w rzymskim *Teatro Adriano* szeregiem koncertów symfonicznych, poświęconych muzyce niemieckiej.

*

Ildebrando Pizetti napisał muzykę do wielkiego filmu wytwórni włoskiej p. t. „*Scypion Afrykański*", osnutego na tle historycznym.

*

Mario Giuranna, kapelmistrz opery w Neapolu w czasie wykonywania ćwiczeń gimnastycznych na balkonie swego domu stracił równowagę i upadł na bruk ponosząc śmierć na miejscu.

*

Teatr operowy w *Trieście* wystawił w tym sezonie nieznaną we Włoszech operę Ryszarda Straussa „*Arabella*".

JAPONIA

Świetny kapelmistrz japoński *Hidemaro Konoye* dyrygował w *Berlinie* tamtejszą orkiestrą filharmoniczną. Program zawierał utwory *Beethovena*.

NIEMCY

H. L. Blankenburg bardzo popularny w Niemczech kompozytor marszów wojskowych, który napisał ich ponad 1000, obchodził w dniu 14 listopada 1936 r. 60-o letnią rocznicę urodzin.

*

W Berlinie istnieje *kobieca orkiestra kameralna*, którą prowadzi dyrygentka Gertruda Elza Tilsen.

*

Z okazji *150-o letniej rocznicy urodzin Webera* staraniem Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie otwarta została wystawa manuskryptów i pierwszych wydawnictw tego kompozytora. Obok oryginalnych partytur „Wolnego Strzelca" i „Oberona" znajduje się tam partytura nieznanej prawie opery Webera *„Peter Schmoll"*, którą napisał on mając 15 lat.

*

We *Frankfurcie* nad Menem wmurowana została pamiątkowa tablica na domu, w którym zamieszkał w czasie swego pierwszego turnee koncertowego w sierpniu 1763 roku siedmioletni wówczas *Mozart*. W muzeum miejskim znajduje się szyba z tego domu, na której ojciec genialnego dziecka Leopold Mozart wyrył diamentem kilka słów oraz swój podpis.

*

W rodzinnym mieście *Maksa Regera Weiden* wybito medal pamiątkowy z jego podobizną, którym odznaczeni zostali zasłużeni obywatele miasta.

*

W Pocztdamie wyszła pod redakcją dr. Herberta Gerigka *antologia monografij wielkich muzyków*, zawierająca prace szeregu muzykologów niemieckich.

*

Profesor Georg Schünemann odnalazł w berlińskiej bibliotece państwowej szereg *nieznanych szkiców Beethovena* do *„Missa Solemnis"*.

*

W całych Niemczech uroczyście obchodzono *„Dzień muzyki domowej"* 1936. Dzień ten poświęcony jest propagandzie muzyki w życiu codziennym.

*

Doroczny *festival niemieckich związków śpiewaczych* odbędzie się w roku 1937 we Wrocławiu.

*

Rząd Rzeszy niemieckiej wprowadził specjalne przepisy dla krytyków muzycznych. Obywatel Rzeszy, który ma ukończone 30 lat i pragnie poświęcić się zawodowi krytyka muzycznego winien się poddać specjalnemu *egzaminowi państwowemu*.

Nowe dzieła kompozytorów niemieckich

Kompozytor *Bodo Wolf* z Frankfurtu wykonał w Monachium swój nowy utwór — *koncert fortepianowy*.

*

W Berlinie odbył się pierwszy koncert niedawno założonego chóru *„Kraft durch Freude"* („Siła przez radość"). Na koncercie tym wykonano *kantatę* kompozytora *Horst Platena:* „Wir tragen dich, Sonne" do tekstu Wulfa Bley'a.

*

Hermann Reutter (Frankfurt) ukończył balet *„Die Kirmes von Delft"*, który wystawiony zostanie w ramach

międzynarodowego festivalu muzycznego w Baden-Baden (kwiecień 1937).

*

Nowa opera *Eryka Sehlbacha „Galilejczyk"* wystawiona zostanie w Essen.

*

W związku ze świętami Bożego Narodzenia w Kolonii wystawiono po raz pierwszy operę *Eugeniusza Bodarta* „Legenda pasterska", osnutą na legendarnych zdarzeniach nocy wigilijnej.

*

Paul Graener napisał operę *„Prinz von Hamburg"* do tekstu słynnego poety niemieckiego *Henryka Kleista*. Prapremiera opery odbyła się w Berlinie.

*

Ryszard Strauss napisał *dwie nowe opery: „Dzień pokoju"* i *„Dafne"*. Wystawi je Państwowa Opera w Wiedniu.

*

Wernerg Egk napisal nowe dzieło chóralne *„Columbus"*, które wykonane zostało w Berlinie w dniu urodzin Hitlera.

*

Opera *Wernera Egka „Czarodziejskie skrzypce"* wystawiona została w Antwerpii.

*

Henry Pensis — kapelmistrz radia luxemburskiego dyrygował przed mikrofonem nowym utworem niemieckim — *koncertem wiolonczelowym Hansa Pfitznera*.

Niemiecki ruch koncertowy i operowy

W związku z 200-ą rocznicą urodzin założyciela berlińskiej akademii śpiewaczej Karola Fryderyka Fascha odbył się w Berlinie *uroczysty koncert chóralny*.

*

Filharmonicy berlińscy wykonali pod dyr. C. Schurichta nowości: *Wariacje orkiestrowe" E. von Borcka* i *„Sinfonia concertante" W. Fortnera*, zaś pod dyr. Borchardta — szereg *nowych utworów angielskich*.

*

Koncert fortepianowy Busoniego z chórem w finale został wykonany po raz pierwszy przez Egona Petri we Frankfurcie nad Menem.

*

Młodzieńczy utwór *Ryszarda Straussa* 4-o częściowa *symfonia d-moll* wykonana została obecnie w Monachium. Było to jej pierwsze wykonanie.

*

W czerwcu 1937 r. odbędzie się w Norymberdze *I-y operowy festival* norymberski poświęcony operze romantycznej. Wykonane będą opery Beethovena, Webera, Wagnera, Straussa etc.

W Aachen odbył się *holendersko-niemiecki koncert symfoniczny*. Jako nowość wykonano *koncert skrzypcowy Rudolfa Mengelberga*, syna słynnego holenderskiego kapelmistrza.

*

Kapelmistrz niemiecki *Knappertsbusch* dyrygował w *Stokholmie „Symfonią alpejską" Straussa*.

PERSJA

Rząd perski, który prowadzi wielką akcję mającą na celu *zmodernizowanie i odnowę* starodawnej kultury tego kraju zainteresował się ostatnio kwestią pobudzenia i rozbudowania *życia muzycznego Persji*. Sporządzono listę muzyków perskich przebywających poza granicami kraju (wielu z nich studjuje w konserwatoriach Wiednia i Paryża) celem stworzenia dla nich w ojczyźnie odpowiednich warunków pra-

cy. Najwybitniejszym z kompozytorów perskich dotąd był *Hadżibekow;* napisał on szereg utworów kameralnych i orkiestrowych oraz operę „Ker-ogly", która uznana jest za *narodową operę perską.*

STANY ZJEDNOCZONE

Słyna opera nowojorska *Metropolitan House* skróciła w bieżącym roku swój sezon do połowy. Wywołało to różne komentarze i polemiki w prasie. Sezon otwarto *„Walkirią"* Wagnera, której premiera była 1-ym od r. 1901 wystawieniem opery Wagnera na scenie nowojorskiej.

*

Nowością tegorocznego sezonu muzycznego w Nowym Jorku będzie opera *„Tragedia w Arezzo"* niemieckiego kompozytora *Ryszarda Hagemanna.*

SZWAJCARIA

Dyrekcja *opery w Lozannie* urządziła oryginalny *konkurs dla śpiewaków-amatorów.* Specjalne jury wysłuchało szeregu kandydatów w kilku kantonach szwajcarskich po czym grupa wybrana wzięła udział w specjalnych audycjach konkursowych w Lozannie. Laureatem konkursu został prosty góral z kantonu fryburskiego.

*

Uniwersytet w Genewie mianował swym doktorem honoris causa *Otto Barblana*, znanego organistę i kierownika chórów kościelnych, chcąc w ten sposób uczcić wielkie jego zasługi na polu muzyki kościelnej.

*

Konserwatorium w *Lozannie* obchodziło 75-tą rocznicę swego założenia.

TURCJA

W Angorze powstało *państwowe konserwatorium* muzyczne. Będzie się ona składać z trzech działów: dział muzyki operowej, dział sztuki dramatycznej i właściwy dział muzyczny. Dyrekcja nowej uczelni ma też zamiar wydatnie zająć się kultywowaniem *tureckiej muzyki ludowej.*

WĘGRY

Budapeszteńska opera wystawiła jednoaktową operę *Bartoka „Herzog Blaubarts Burg"*, którą napisał on w 1911 r. Wykonanie tej opery było dotąd zabronione, ponieważ autor jej libretta — Bela Balagz został wysiedlony z granic Węgier za działalność skrajnie lewicową. Libretto osnute jest na legendzie o Lohengrinie.

*

Utwór symfoniczny *Eugeniusza Zadora „Kaprys węgierski"* zdobył olbrzymie powodzenie — w bieżącym sezonie wykonany zostanie w kilkunastu miastach Europy m. in. w Angorze, Budapeszcie, Liverpoolu, Paryżu, Wiedniu, etc.

Z. S. R. R.

Między głównymi dziennikami sowieckimi *„Izwiestija"* a *„Prawdą"* toczyła się dłuższa *polemika na temat jazzu.* „Izwiestija" rzuciły myśl usunięcia jazzu z Z. S. R. R.

*

Kompozytorzy sowieccy ukończyli ostatnio kilka dzieł operowych. Maksymilian Steinberg napisał balet *„Till Eulenspiegel"*, *O. Tchichko* — operę

„*Kniaź Potiemkin*". Oba utwory wystawi moskiewski teatr Kirowa.

*

Słynna rosyjska śpiewaczka operowa *Eugenia Zbrujewa* zmarła w Leningradzie w wieku lat 60-u. Zmarła posiadała rzadki głos kontr-altowy; święciła ona triumfy głównie w rosyjskich operach Mussorgskiego, Korsakowa i Borodina. Występowała również w słynnym teatrze Diagilewa w Paryżu.

*

Ciesząca się ostatnio ogromnym powodzeniem w Rosji opera komiczna *Borodina „Bohater"*, której akcja rozgrywa się w r. 1889 została przez komisariat oświaty uznana za sprzeczną z tendencjami politycznymi Związku Sowieckiego, wobec czego wystawianie jej zostało na terenie Z. S. S. R. *zabronione*. Jest to śmieszny i odstręczający przykład politycznego nacisku na sztukę stosowanego w Rosji.

Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne

W *Wiedniu przyznana* zostaje co roku nagroda imienia Emila Hertzeka fundatora i założyciela słynnej firmy wydawniczej „*Universal-Edition*". Nagroda w sumie 1000 szylingów przyznana zostanie za najlepszy utwór chóralny, kościelny lub świecki na *chór à capella* albo z towarzyszeniem. Partytury nadsyłać należy do dnia 15-go marca r. b. do sekretariatu fundacji pod adresem: *Dr. Friederich Scheu, Opernring 3, Wiedeń.*

*

Młody pianista norweski Robert Rieflina został pierwszym laureatem dorocznej *międzynarodowej nagrody muzycznej dla państw skandynawskich.* Nagrodę tę ufundował król Danii, wynosi ona 5000 koron duńskich.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Bajkowski Jan: „Warszawa zaczęła sezon muzyczny". *Kurier Poznański.* 16.XII. 36. Nr. 582.

„Działalność „Opera Nazionale Dapolavoro". *Miesięcznik Italo-Polski.* Nr. 12. 20.XII. 36.

Hordyński Władysław: „Nieznane listy Szopena". *Kalendarz „I.K.C.".* na r. 1937. Kraków.

Hordyński Władysław: „Pamiątki po Szopenie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej". *Tydzień Kulturalno-Literacki.* Nr. 39. Dodatek do *Głosu Narodu* (Kraków). 24.XII.36.

Hordyński Władysław: „Nieznane autografy Beethovena w bibliotece x. Czartoryskich". *Tydzień Kulturalno Literacki.* Dodatek do *Głosu Narodu.* 13. XII.36.

Kuncewiczowa Maria: „Miłość Chopina". *Sygnały* (Lwów). R. IV. Nr. 1 (25).

Korab Jerzy: „Fortepian o dwóch klawiaturach". *Kurier Poznański.* 11. XII.36. Nr. 575.

Korab Jerzy: „Muzyka w Poznaniu". *Kultura* (Poznań) Nr. 36 i 37.

Łobaczewska Stefania: „Ospały i gnuśny muzyczny nasz świat". *Kurier Poranny*. 18.XII.36. Nr. 351.

Łobaczewska Stefania: „Struny misterne i tony drapieżne". *Kurier Poranny*. Nr. 5. 5.I.37.

Maklakiewicz Jan: „Znicz muzycznej kultury robotniczej. *Kurier Poranny*. 10.XII.36.

Maklakiewicz Jan: „Noc cudu, harmonii i pieśni". *Kurier Poranny*. 24.XII.36. Nr. 357.

Maklakiewicz Jan: „Obce chluby i nasze muzyczne biedy". *Kurier Poranny*. 12.1.37. Nr. 12.

Mayzner Tadeusz: „Dydaktyka Muzyki". *Encyklopedia Wychowania*. Tom II, zeszyt 10, str. 604. Warszawa, 1935.

Noskowski Witold: „Jak Moniuszko zinstrumentował słynnego kuranta". *Kurier Poznański*. 10.XII.36. Nr. 572.

Noskowski Witold: „Rycerz z łabędziem, jego miecz i tarcza". *Kurier Poznański*. 3.XII.36. Nr. 562.

Pianko Gabriela: „Tematy polskie w operze włoskiej". *Miesięcznik Italo-Polski*. Nr. 12. 20.XII.36.

Rutkowski Bronisław: „Problem pedagogiki muzycznej". *Polska Zbrojna*. 19.XI.36.

Rutkowski Bronisław: „Muzyka w szkołach ogólnokształcących". *Polska Zbrojna*. 20.XII.36.

Rytel Piotr: „Życie muzyczne stolicy". *Kultura*. (Poznań). 6.XII.36. Nr. 36.

Skołuba M.: „Święć się, święć się w naszej chacie kolędowa pieśni stara". *Kurier Polski*. 24.XII.36.

Sołonowiczówna Klara: „Kolęda dawniej i dziś". *Rodzina Polska*. Rok XI. Styczeń 1937.

Turwid Marian: „Muzyka nad Brdą". *Kurier Poznański*. 29.XI.36. Nr. 357.

Winiewicz Józef: „Dudy wracają do mody". *Gazeta Polska*. 1.XII.36.

Wepsięć Jan: „Pokrewieństwo kolęd polskich i małoruskich". *Kurier literacko naukowy*. Nr. 1. 2.I.37. Dodatek do Nr. 2 „*I. K. C.*".

Zaleska-Dorożyńska E.: „Ormuz na wołyńskim błocie". *Kurier Poznański*. 6.XII.36. Nr. 568.

Zetowski Stanisław: „Odkąd Warszawa tańczy polkę". *Kurier literacko-naukowy*. Dodatek do Nr. 49 „I. K. C.". 7.XII.36.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ“ UKAŻE SIĘ W KOŃCU LUTEGO 1937 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50.
Zagranicą zł. 15.— rocznie.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY

Str.

WACŁAW KOCHAŃSKI: „Apolinary Kątski". Przemówienie wygłoszone w dniu obchodu 150-o letniej rocznicy wskrzeszenia Konserwatorium Warszawskiego 49

DR. TADEUSZ SZELIGOWSKI: „Czyżby elitaryzm muzyki współczesnej"? 53

DR KONSTANTY RÉGAMEY: „Snobizm a postęp w muzyce współczesnej" 56

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ". *Stanisław Szpinalski:* „Czy potrzebna jest planowość w organizacji życia muzycznego w Polsce?" 63

DR. ŁUCJAN KAMIEŃSKI: „Odnowić muzykę bożą!" Wrażenia z międzynarodowego święta nowej muzyki religijnej we Frankfurcie nad Menem 65

OLGIERD STRASZYŃSKI: „Muzyka mechaniczna" 74

SPRAWOZDANIA

Roman Palester. Petite Ouverture *(Michał Kondracki)* . . . 78

Karol Hławiczka. Polskie tańce ludowe. *(St. W.)* 79

Jadwiga Pietruszyńska: Dudy Wielkopolskie. *(J. Pulikowski)* . 80

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. (Warszawa, Poznań, Wilno, Kraków) 80

Z ORMUZU 87

KRONIKA (Polska, Anglia, Austria, Czechosłowacja, Francja, Hiszpania, Italia, Japonia, Niemcy, Palestyna, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, S. S. R. R.) 87

LIST WICEMINISTRA UJEJSKIEGO 96

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik IV	Luty	ZESZYT II (XVI)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18 670

Wacław Kochański

APOLINARY KĄTSKI

(Przemówienie, wygłoszone na akademii w dniu obchodu 75 letniej rocznicy wskrzeszenia Konserwatorium Warszawskiego)

Szczęśliwi jesteśmy my polscy muzycy, szczęśliwą i dumną czuje się młodzież, obchodząc uroczyście święto 75 letniej rocznicy wskrzeszenia swej szkoły — tego najdrogocenniejszego w kraju źródła wiedzy, niezbędnej dla twórców i siewców piękna muzyki w Polsce.

Jak wywierzysko górskie wytrysnęło z pod ziemi to źródło i popłynęło wartkim potokiem, dzięki wysiłkom Apolinarego Kątskiego, dzięki też jego rozwadze i odwadze przetrwało ono burze i gromy, gdy inne z tego okresu szkoły znikły całkowicie z powierzchni ziemi.

Jakkolwiek Konserwatorium nasze istnieje nie od 75 lecz od 115 lat, jakkolwiek w szóstym roku jego istnienia zbudowano już piękne gniazdo w ówczesnym uniwersytecie — w postaci Szkoły Głównej (sam Chopin uczył się w niej kompozycji), to jednak z wybuchem powstania listopadowego, zamilkły Muzy, Szkoła zapadła w letarg blisko 30 lat trwający. Z tego letargu obudził ją Apolinary Kątski i dlatego nazywamy go Wskrzesicielem.

Imię Kątskich wymawiano w Polsce z czcią już w wieku 17-ym. Generał artylerii konnej Marcin Kątski pod Sobieskim idzie na odsiecz Wiednia, a w r. 1699 odbiera z rąk Turków Kamieniec Podolski. W 19-tym wieku muzyka staje się dominującym żywiołem w rodzinie Kątskich. Ojciec Apolinarego — wielki meloman—

sam obudził w swych dzieciach umiłowanie muzyki. Starszy syn jego Karol, doskonały skrzypek, był pierwszym nauczycielem Apolinarego. Drugi syn Antoni jako pianista zdobył sławę światową. Wielu z nas tu obecnych oklaskiwało tego artystę, który jeszcze w 83 roku życia był przedmiotem spontanicznych owacyj na estradzie koncertowej.

Apolinary zaczął grać na skrzypeczkach już w 4 roku życia. Pod względem łatwości z jaką opanowywał instrument uważano go za fenomen, za wybryk natury...

Aby zapewnić swym dzieciom gruntowne wykształcenie muzyczne ojciec Apolinarego wraz z całą rodziną przenosi się na stałe do Wiednia. Tu siedmioletnie dziecko staje się bożyszczem krytyki, szerokiej publiczności, oraz ulubieńcem cesarzowej austriackiej, z rąk której otrzymuje drogocenne skrzypce Stradivariusa.

Jako jedenastoletniego młodzieńca spotykamy Apolinarego Kątskiego już na horyzoncie paryskim: tu sam Paganini z wysokości swego tronu zaświadcza, iż „w 11 roku życia młodzieniec Kątski już dorównuje, a w krótkim czasie prześcignie największych skrzypków świata". Nie omylił się Paganini: zwłaszcza gdy chodziło o stronę techniczną wykonania, o blask, o efekt, Kątski nie miał sobie równego. Witany entuzjastycznym aplauzem młodzieniec tryumfalnie objeżdża z koncertami Anglię, Francję, Niemcy, Austrię, Rosję i Polskę*). Na wszystkich dworach cesarskich i królewskich witano go jako zjawisko fenomenalne. W r. 1852 zostaje powołany na solistę nadwornego w Petersburgu. Dwór cesarski miał bowiem ambicję poszukiwania swoich solistów wśród królów skrzypcowych. Poprzednikiem Kątskiego na tym stanowisku był Henri Vieuxtemps, następcą — Henryk Wieniawski.

Jakkolwiek na wysokości talentu Kątskiego zawsze było jego dobre serce, z którym śpieszył na pomoc biednym, jakkolwiek ogromne wpływy z koncertów oddawał na cele filantropijne, to jednak dopiero z 29-tą wiosną życia, przekształca się wizerunek artysty. Jego sylwetka występuje w zgoła odmiennym świetle:

---

*) Prasa niemiecka z Oetingerem i Guzem na czele, prasa angielska, francuska widzi w Kątskim zjawisko równorzędne z Paganinim, a sam Berlioz — po jednym z koncertów K. nie zawahał się wykrzyknąć: „Est-ce Paganini revenu sur terre sous une autre forme, ou l'illustre roi des violonistes a-t-il légué toute la puissance de son génie a Kontski?"

w duszy rodzi się tęsknota do czynu dla dobra swego kraju i swe-go narodu. Już nie nęci Kątskiego blask kariery wirtuozowskiej nie wzrusza powodzenie, jakim się dotychczas cieszył na dworze cesarskim. Gorący patriota czuje się powołany do stworzenia „instytucji, która by w stolicy polskiej rozwinęła muzykę pol-ską — z wybitną cechą własną i oryginalną".

Idea Kątskiego żyła już w sumieniu publicznym, niby w zawią-zku, jako skutek dawniejszej pracy Bogusławskich, Kamińskich, Elsnerów i Kurpińskich, a niebywały entuzjazm rozbudzony ge-nialną pieśnią twórcy „Halki" daje Kątskiemu ową moralną siłę do przeprowadzenia ogromu pracy, której już od tej chwili całe swoje życie poświęca. Rychło zdobywa dzięki stosunkom pozwolenie na otwarcie uczelni i pełen wiary w pomoc publiczną zabiera głos, wzywający do ofiar, a dość było kilka słów goręt-szych iżby się poruszyły uczucia „dla tej bogini, która miała na ziemię naszą zstąpić, wedle zaręczyń mówcy, nauczyć nas własnej pieśni, uzacnić cześć religijną, ukształcić domorosłą muzę".

Po wszystkich ziemiach kraju urządzał Kątski zbiorowe kon-certy, widowiska i kwesty, a prócz uzbieranego stąd grosza przy-bywał jeszcze znaczny datek możnych — niby mecenasów krajo-wej kultury.

Był też w istocie budującym ów widok kraju rolniczego, któ-ry zadatki dawał na przyszłą swą chwałę artystyczną. Tegoby nie uczynił ani rycerski podług zasad Górnickiego chowany dworza-nin, ani późniejszy magnat, ani szlachcic zagrodowy, bo ten i ów odprawiłby rzecz po swojemu dziwując się, że ktoś na grajków i komediantów śmie grosz publiczny wyłudzać.

Kątski „wyłudził" i w ciągu dwóch lat uzbierał potrzebną kwo-tę: 43.827 rubli 73 kop., tworząc materialną podstawę egzystencji dla instytucji. Z jaką energią, z jaką pomysłowością dążył do ce-lu, o tym opowiadano legendy, pisano tomy. Tak tedy nastąpiło otwarcie instytutu muzycznego. Było to 26 stycznia 1861 r. Kątski na wielką skalę zbudował szkołę; zaczął ze 126 uczniami, po 10 latach ilość ich zwiększyła się w trójnasób. Genialny organizator kładł główny nacisk na krzewienie muzyki symfonicznej, chó-ralnej i kameralnej. Sam prowadził chóry i orkiestrę w świą-tyni katedralnej; pamiętnie się odznaczały doroczne msze na cześć św. Cecylii i koncerty symfoniczne, w których pięk-nie przedstawiał młodą orkiestrę, budząc wdzięczność za ten troskliwie chowany, z własnych żywiołów złożony artysty-

czny organ. Ideałem, który przyświecał Kątskiemu w jego pracy, jak sam stale podkreślał, było „stworzenie instytucji, która by rozwinęła muzykę polską z wybitną cechą własną i oryginalną". W tym celu powoływał na wykładowców artystów polskich na najwyższym poziomie stojących, reprezentujących szczyty muzy= ki polskiej. Każdego umiał ocenić wedle zasług, każdemu oddał sprawiedliwość. Aby ogarnąć bezmiar serdecznego uwielbienia, jakim Kątski otaczał genialną postać Moniuszki, pozwolę sobie przytoczyć parę fragmentów z listu Kątskiego do Moniuszki, ogłoszonego w druku przez Dr. Lidzkiego=Śledzińskiego.

„Osoba i zasługi WPana, w przekonaniu mojem są nierozdziel= nie połączone z bytem Instytutu, chęć zjednoczenia go i pożytko= wania na dobro nowo tworzącej się szkoły, była i jest ciągłą moją myślą, — w osobie Jego widziałem i widzę jedną z najpotężniej= szych dźwigni".

„Pojmujesz WPanie, że w życiu znakomitych ludzi, są prze= znaczenia wolą opatrzności wskazane, które spełnić jesteśmy obo= wiązani, do liczby tych przeznaczeń należy przyjęcie przez WPa= na nowego obowiązku publicznego kształcenia młodzieży na drodze muzyki wyższej — Imię Jego, nauka, prace, wieloletnie doświadczenie i uczucia obywatelskie nie pozwolą mu zapewne uchylić się od tego poświęcenia dla dobra kraju."

Kątski obudził ruch artystyczny w kraju, utorował drogę mło= dym talentom. Dzielnemu siewcy sprzyjało szczęście. Wśród pierwszych wychowanków Instytutu widzimy przyszłych aposto= łów muzyki polskiej, a na czoło ich wybija się genialna postać Ignacego Paderewskiego. Za nim — Zygmunt Noskowski, który wychował cały zastęp kompozytorów, co szeroko po świecie roz= sławili imię polskie, a jeśli już mowa o skrzypkach, to który z nich był bliższym sercu polskiemu od Stanisława Barcewicza: ten na przestrzeni lat 50 był u nas symbolem muzy skrzypcowej. Kątski jedną ręką jakby pogłębiał krynicę, z której mieli czerpać fachowi krzewiciele kultury muzycznej, a drugą ręką niósł kaga= niec oświaty muzycznej do szkoły ogólno=kształcącej. W całej swej działalności kojarzył on bowiem abstrakcyjność dźwięku muzy= cznego z tętnem czucia narodowego. Jeśli patrzymy na Kątskie= go z perspektywy naszych czasów, to widzimy w nim działacza, który z całą świadomością doceniał wpływ wychowania artysty= cznego na podniesienie kultury duchowej narodu. Jak dalecy je= steśmy dziś od ideału Kątskiego!...

Ogrom trudu dokonanego zwalił potężne barki Kątskiego już w 53 roku życia. Oddał swe życie i majątek umiłowanej Instytucji. Na łożu śmierci mówił do syna: „Nic Wam nie zostawiam oprócz imienia. Pragnę tylko jednego: Niech mi postawią kamień, objaśniający młodzież, żem dla niej pracował".

Pragnąc spełnić wolę wielkiego artysty i obywatela, profesorowie i młodzież w dniu dzisiejszym oddają Mu hołd w postaci tablicy pamiątkowej, wykutej ze skromnego polskiego kamienia.

Dr. Tadeusz Szeligowski

CZYŻBY ELITARYZM MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ?

Zagadnienie tu poruszone da się sformułować w pytaniu: dla kogo muzyka współczesna jest przeznaczona, t. zn., kto ma być jej odbiorcą — laik czy wykształcony muzyk. Odpowiedź wypadnie oczywiście twierdząco dla pierwszej ewentualności. Muzyki współczesnej powinny słuchać szerokie warstwy; powszechność jest ideałem, do którego dążą wszelkie poczynania umuzykalniające. Zagadnienie ogranicza się zatym do kwestii popularyzacji nowej sztuki.

Badając popularność poszczególnych epok można z grubsza przyjąć, że wiek 18 charakteryzuje a r i a, wiek 19 — f o r t e p i a n i częściowo (druga połowa) orkiestra. Czasy współczesne sprzyjają rozwojowi o r k i e s t r y, która podobnie jak opera w 18 w., staje się legitymacją każdego szanującego się kompozytora. Orkiestra zastąpiła operę i fortepian wieków ubiegłych; wkroczyła tryumfalnie na widownię gnębiąc potrosze szacowny fortepian i narzucając mu niekiedy rolę instrumentu perkusyjnego. Przy tym wszystkim nie można zapoznawać roli, jaką odgrywał fortepian w rozpowszechnianiu znajomości utworów orkiestralnych, których popularność od czasów symfonii Haydna do czasów Brahmsa i R. Straussa polegała na licznych opracowaniach fortepianowych. Przeróbki te pozwalały poznać muzykę symfoniczną i kameralną bardzo dokładnie. Dzisiaj ten sposób rozpowszechniania znajomości dzieł współczesnej muzyki nie istnieje. Zyskaliśmy olbrzymie możliwości w orkiestrze, ale utraciliśmy możliwość korzystania z fortepianu jako pośrednika. Złożyły się na to różne przyczyny; w pierwszym rzędzie zmiana systemu tonalnego i ogromny wzrost techniki orkiestralnej. Dyso-

nanse i współbrzmienia zachwycające nasze uszy w orkiestrze są irytujące i bezdźwięczne na temperowanym fortepianie. Skomplikowana faktura polifoniczna współczesnych utworów orkiestralnych uniemożliwia sporządzenie jakiegoś możliwego do użytku wyciągu. Żadna redukcja fortepianowa nie da nam wyobrażenia o wspaniałości „Sacre" Strawińskiego albo o przepychu barw „Bolera" Ravela. Współczesne dzieła orkiestralne zdobyły się na swój własny, zupełnie oryginalny język, wyzwalając się z pod hegemonii fortepianu (jeszcze partytury Brahmsa i Straussa wyglądają jak instrumentowane wyciągi fortepianowe) ale tracąc jednocześnie zdolność szerszej popularyzacji. Nawet w bardzo skromnych biblioteczkach domowych znajdowało się dawniej symfonie klasyczne w układzie fortepianowym. Dzisiejszy amator (nawet wykształcony) nie kupi partytury, której czytanie wymaga specjalnych kwalifikacyj i dużej rutyny. W ten sposób muzyka współczesna orkiestralna nie weszła w codzienną praktykę przeciętnie muzykalnego odbiorcy; jest zjawiskiem, z którym laik spotyka się bezpośrednio bardzo rzadko.

Niepopularność współczesnej muzyki płynie jeszcze z innego źródła: z braku literatury fortepianowej, która jest najbardziej powołana do propagandy każdego nowego kierunku. Poza tym na przeszkodzie stoją problemy techniczne. Wymagają one od współczesnego instrumentalisty wirtuozowskiego opanowania instrumentu w celu sprostania wymaganiom nowoczesnej partytury. U nas np. szkolnictwo instrumentów dętych napewno nie było przygotowane do takich wymagań. Wiele nawet zupełnie niezłych orkiestr musi rezygnować z wykonywania dzieł nowoczesnych jako zbyt trudnych. W rezultacie słuchaczowi pozostaje płyta gramofonowa, czyli najzupełniej b i e r n y stosunek do wykonywanego utworu. A przecież z doświadczenia wiemy, że tylko czynny udział w wykonywaniu muzyki pobudza i zachęca do prawdziwego zainteresowania się nią i rozumienia jej.

Techniczne wymagania są również przeszkodą w poznawaniu dzieł kameralnych. Dla niezawodowca samo utrzymanie zdobytej techniki fortepianowej wymaga niebylejakich wkładów i stałej pracy, chociażby tylko nad fizyczną sprawnością palców. Współczesna muzyka stawia całą masę problemów technicznych, na których rozwiązywanie nasz dyletant nie ma ani czasu ani ochoty. Wpływ swój ma tutaj również brak segregacji utworów nowoczesnych i ich ewentualnych szans przetrwania mody danej

chwili. Wielka część utworów współczesnej literatury nosi charakter wyraźnie eksperymentalny, co również nie sprzyja chęci poznania, zważywszy wrodzony konserwatyzm ludzki. Wreszcie zniechęcająco oddziaływać może struktura utworu, nieraz tego rodzaju, że tylko wirtuozowskie wykonanie jest w stanie nas zainteresować głębiej. W tych warunkach amator rezygnuje z poznania utworów współczesnych i traci powoli z nimi kontakt. Wszelkie a k t y w n e poznanie nie posiada żadnych szans.

Problemy te nie są nowe. We współczesnej muzyce obserwuje się stale objawy, które świadczą o tym, że sprawa jej popularyzacji jest zagadnieniem stale aktualnym. Hindemith swego czasu lansował muzykę dla laików, ograniczając np. partie skrzypcowe do drugiej lub trzeciej pozycji, a więc ułatwiając je. U nas konkursy Towarzystwa Wydawniczego wymagają przeważnie utworów łatwych, przez co rozumieć należy kompozycje posiadające w dużym stopniu zdolności dotarcia do szerszych kół społecznych. Muzyka współczesna jest jeszcze w dużej mierze zjawiskiem e l i t a r n y m. Świadczy o tym mnóstwo faktów. Festivale urządzane rokrocznie przez Towarzystwo Muzyki Współczesnej od lat przeszło 12-tu, odwiedzane wciąż przez te same koła muzyczne Europy są dowodem, jak wielkiego nakładu środków wymaga ugruntowanie wpływów nowej sztuki. Radiofonia europejska w bardzo skromnym zakresie propaguje muzykę nowoczesną. Być może, że ten charakter elitarności muzyki współczesnej jest powodem niechęci rządów państw totalnych do radykalnych prądów muzycznych. Państwa te uważając muzykę za jeden z b. silnych środków wychowania publicznego i oddziaływania na masy, wymagają od niej zalet powszechności. Wskazywałyby na to takie fakty jak zawieszenie działalności niemieckiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i usunięcie się kompozytorów niemieckich od wszelkiej współpracy z istniejącą organizacją międzynarodową, banicja Hindemitha itd.; z drugiej strony spotykamy w Sowietach zakaz wykonywania utworów radykalnego kompozytora sowieckiego Szostakowicza.

Ciekawe uwagi pod adresem muzyki współczesnej wypowiedzieli dwaj wybitni muzycy współcześni, Furtwaengler i Schönberg *). Według Furtwaenglera muzyka artystyczna (Kunstmusik) zaczyna się od atonalności. Jeszcze dalej idzie Schönberg

*) Cytuję w/g świetnej książki Dr. Pulikowskiego „Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schriftum", Heidelberg, 1933 (str. 356).

twierdząc, że muzyka artystyczna (Kunstmusik) zaczyna się od niego. Wszystko to co było przed nim uważa za muzykę ludową (Volksmusik). Obydwa te zapatrywania definiują pośrednio muzykę współczesną jako pojęcie elitarne, dalekie od tej powszechności, jaką się cieszyła dawna muzyka, określona protekcjonalnie jako „Volksmusik".

Dr Konstanty Régamey

SNOBIZM A POSTĘP W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

Nie zamierzam oczywiście tworzyć jakiegoś muzykalnego odpowiednika do sławnej rozprawy, której tytuł parafruzuję. Poprostu tytuł ten dobrze odpowiada temu zakresowi zagadnień, jakie chcę poruszyć, zagadnień dla muzyki współczesnej bardzo istotnych i zasługujących na szczegółowe opracowanie. Narazie jednak z braku czasu i miejsca ograniczam się do rzucenia garści uwag dotyczących tych spraw, wskazując raczej na problemy i bynajmniej nie pretendując do wyczerpania tematu.

Pozostawiam na uboczu konflikt pomiędzy muzykami współczesnymi a konserwatystami, uważając sprawę za przesądzoną. Okres, kiedy należało dowodzić, że tak zwana muzyka nowa nie jest wytworem wariatów albo kpinami spryciarzy, że ma rację bytu i wewnętrzne uzasadnienie, już dawno minął. Muzyka współczesna i głęboki przewrót estetyczny, jaki ona wywołała, są faktami dokonanymi, z którymi muszą się liczyć nawet niedobitki obozu konserwatywnego a ich opozycja nie może stanąć na przeszkodzie postępowi muzycznemu [1]).

Punkt ciężkości problemu przenosi się teraz wewnątrz zwycięskiego obozu muzyków nowatorów, którzy zburzyli dawne hasła i kryteria i są zmuszeni do zastąpienia ich zasadami nowymi. Tu właśnie daje się wyczuć pewien zamęt, występujący ze szczególną wyrazistością przy ocenie dzieł współczesnych przez muzyków współczesnych, zamęt, który stwarza doskonałe warunki dla wytworzenia się charakterystycznego snobizmu. Pewne, te lub inne hasła nowych szkół wysuwa się na plan pierwszy i stosuje się je

---

[1]) Zastrzegam się, że postęp w sztuce rozumiem jako tworzenie *nowych* form i *nowych* środków wyrazu, nie zaś jako ich *ulepszanie*. Tego rodzaju ewolucyjny postęp w stopniu doskonałości w sztuce, poza dziedziną czysto techniczną nie występuje. Widzimy tam wzloty i upadki, ale stałej, wznoszącej się linii rozwojowej wykryć nie możemy.

bezkrytycznie jako kryteria oceny, stosuje się częstokroć z bardziej druzgocącą bezwzględnością, niż to czynią nawet „zaśniedziali" konserwatyści. Powoduje to bądź niesprawiedliwie wysokie ocenianie typów twórczości, które na to w istocie nie zasługują, bądź też pogardliwe traktowanie muzyki naprawdę wartościowej.

Takim hasłem jest np. modne dziś wołanie o uspołecznienie muzyki. Tak jak do niedawna snobi rozkoszowali się arystokratyzmem twórczości dostępnej tylko szczupłemu gronu znawców, tak teraz snobi nowego typu odmawiają wartości wszelkim dziełom, które nie mogą być traktowane jako „muzyka dla mas". To związanie twórczości muzycznej z masami propaguje się w dwóch kierunkach, zależnie od nastawienia politycznego — bądź (w ujęciu socjalistycznym) jako stworzenie muzyki proletariackiej, odpowiadającej jak najszerszym sferom, bądź też (w ujęciu nacjonalistycznym) jako kultywowanie specyficznej muzyki narodowej. Przykłady takich tendencyj i ich więcej niż nikłych wyników, jeśli chodzi o nową twórczość, możemy obserwować w Rosji Sowieckiej albo w Niemczech hitlerowskich.

Nie mam zamiaru zatrzymywać się dłużej nad tym zagadnieniem, jako że interesują mnie w tym artykule przede wszystkim problemy formalne i fakturalne. Odsyłam więc zainteresowanych do dwóch artykułów, które ukazały się niedawno w „Muzyce Polskiej" i z których zasadniczymi wnioskami najzupełniej się zgadzam — do artykułu S. Kisielewskiego p. t. „O wartościach społecznych w muzyce" (Nr. III, 1936) oraz do odpowiedzi prof. W. Maliszewskiego na ankietę, dotyczącą stanowiska sztuki w państwach o ustroju totalnym. Ze swej strony dodam tylko, że w tym wypadku snobizm, częstokroć nieświadomy, polega na chęci zastosowania modnych i niewątpliwie aktualnych tendencyj kolektywistycznych do dziedziny muzyki bez wnikania w istotę zagadnienia i bez zastanowienia się nad sensem i możliwością zrealizowania tych tendencyj. Jest faktem niezaprzeczalnym, że istniały epoki, kiedy muzyka była wytworem całego społeczeństwa i niejako jego ogólną własnością; podobnie nie da się zanegować, że istnieją „muzyki narodowe": francuska, niemiecka, rosyjska i t. d. Ale jest faktem równie niezaprzeczalnym, że wszelkie próby wytworzenia tego stanu planowo i sztucznie zawsze zawodziły i muszą zawieść. Uzależnienie zaś oceny jakiegoś dzieła od tego czy ono odpowiada tym „społecznym" hasłom czy nie, jest me=

todą co najmniej powierzchowną. Pod tym względem w stosowaniu niewłaściwych kryteriów dziwnie się zgadzają zarówno przedstawiciel Sowietów, gdy mówi o „niezdrowym przerafinowaniu zgniłego zachodu" jak też „praworządny" Niemiec, odrzucający atonalizm jako sprzeczny z „duchem narodu germańskiego".

Mniej powierzchowny a przeto trudniejszy do uchwycenia jest snobizm w dziedzinie problematyki formalnej i fakturalnej. I tu polega on na zbyt powierzchownym ujmowaniu pewnych haseł i zbyt rygorystycznym ich stosowaniu, zwłaszcza przy ujemnej ocenie dzieła, np. przy wykrywaniu t. zw. „łatwizn". Jest to zarzut, którym się obecnie bardzo często operuje w odniesieniu do nowej muzyki i który niewątpliwie ma pewne uzasadnienie w fakcie, że niesamowita szybkość wykorzystywania nowych środków w muzyce współczesnej może stwarzać pokusę do nadużywania pewnych nowych „wynalazków" i operowania nimi bez potrzeby twórczej lub konieczności formalnej. Ale jak łatwo na drodze wykrywania takich „łatwizn" wpaść w powierzchowny snobizm, spróbuję to wykazać na paru przykładach [2]).

Charakterystyczną „łatwizną" muzyki współczesnej zwłaszcza fortepianowej jest t. zwana „czarno-biała" [3]) faktura, polegająca na tym, że jedna ręka gra tylko na białych klawiszach, podczas gdy druga operuje tylko klawiszami czarnymi. Występuje to zwłaszcza w utworach bitonalnych i wtedy tonacje partyj obu rąk znajdują się przeważnie w stosunku trytonowym względem siebie. Bardzo charakterystycznym i bodaj czy nie pierwszym wyraźnym przykładem takiej techniki jest słynne zestawienie C-dur — Fis-dur w „Pietruszce" Strawińskiego, na początku 2-go obrazu.

Tkwi w tej technice istotnie wielkie niebezpieczeństwo zmanierowania, przykładem może być twórczość Tansmana, w której ta trytonowa bitonalność występuje aż nazbyt często, pomimo zawoalowania jej fortepianowego pochodzenia przez przeniesienie

[2]) Materiał, którym się w tym artykule posługuję, ma swe źródło głównie w rozmowach prywatnych, jakie przy tej czy innej okazji prowadziłem z muzykami. Ci, co swoje poglądy tu odnajdą niech nie biorą mi za złe, że nie cytuję ich nazwisk. Niezawsze dobrze pamiętam od kogo słyszałem to lub inne zdanie, a przy tym nie chodzi tu przecież o polemikę ani też o posądzanie tych osób o snobizm, ale jedynie o wykazanie na konkretnych przykładach jak, opierając się nawet na najsłuszniejszych przesłankach, łatwo jest wpaść w niebezpieczeństwo snobizmu, gdy się te przesłanki zbyt rygorystycznie stosuje.

[3]) Termin, o ile się nie mylę, Witolda Lutosławskiego.

stosunku trytonowego na tonacje, w których „czarno-biały" kontrast nie występuje tak wyraźnie. Ale z drugiej strony czy sama ta technika jest naprawdę dyskredytująca? Jest to niewątpliwie jeden z najlepszych sposobów rozwiązania problemów bitonalnych i politonalnych na gruncie pianistycznym. Jest to też najbardziej celowe pianistycznie rozwiązanie krzyżowania się i wzajemnego przenikania głosów. Przy tym technika ta wcale nie grozi zacieśnieniem zestawień tonacyjnych do stosunku trytonu, gdyż dopuszcza połączenia tercjowe (np. C-dur — Es-moll) a przy mniej pedantycznym stosowaniu i inne jeszcze związki. To też nie wydaje mi się wcale racjonalne tropić tego rodzaju technikę jako szablon. Przeciwnie, uważam, że, jeśli w utworze fortepianowym mamy do czynienia z bitonalnością, należy w celach pianistycznych dążyć do tego, aby wyrażała się ona w miarę możności w „czarno-białym" układzie.

Moment „pianistyczności" przestaje odgrywać rolę, kiedy chodzi o orkiestrę. Stosowanie tam układów „czarno-białych" może być potępiane jako tak zw. „fortepianowy punkt wyjścia" dla utworu na orkiestrę. Stawiano ten zarzut Strawińskiemu. W tym wypadku nie wiem czy słusznie. W samym „Pietruszce" przecież te czarno-białe pasaże Fis-C gra właśnie fortepian i on jest osią całej bitonalności. W innych wypadkach możemy mieć do czynienia z rozmyślnym przeniesieniem faktury fortepianowej na orkiestrę. Takie eksperymenty są bardzo charakterystyczne dla Strawińskiego, por. np. transpozycję faktury orkiestrowej na fortepian w „Koncercie na dwa fortepiany".

Inny znowu przykład. Może jeszcze bardziej od „czarno-białej" techniki nadużywanym efektem muzyki współczesnej jest kwartowość, zarówno w budowie akordów, jak w użyciu samodzielnym (np. kwarty równolegle, lub opieranie melodyki na skokach kwartowych). Ale czy dla tego, że efekt ten jest tak często używany i że wszedł już do głównej rupieciarni zużytych rekwizytów — do muzyki jazzowej, — czy dlatego, gdy widzimy kwarty jako podstawę budowy, musimy zaraz wołać: „szablon, łatwizna!"? Sama kwarta o szablonie nie decyduje, tylko jej użycie czy nadużycie. Przez tak długi czas operowano głównie tercjami i sekstami, że powinniśmy się zgodzić przynajmniej na równie pełne wykorzystanie kwart. Ostatecznie interwalów nie jest tak wiele. Dotąd mniej używane były kwinta, sekunda, septyma, nic więc dziwnego, że teraz się ich nieco nadużywa, a że sekunda

zwłaszcza w pasażach równoległych jest technicznie trudno wykonalna, pozostaje kwarta i septyma, która zresztą może zawsze nosić charakter sumy dwóch kwart.

A więc i tu trzeba wystrzegać się snobistycznej powierzchowności: — „skoro kwarty, — to już łatwizna!". Zresztą w samym tym określeniu tkwi pewne nieporozumienie, sugestia, jakoby jedynie to, co trudne, było dobre. Jest to pogląd tak powszechny, że nawet trudno go uważać za snobistyczny. Wiąże się to niewątpliwie z reakcją przeciw romantycznemu „natchnieniu" i „głębi uczuciowej", z wysunięciem na pierwszy plan roboty, doskonałości technicznej. Niewątpliwie nie jest łatwo stworzyć arcydzieło; w przeciwnym wypadku bowiem każdy by potrafił być dobrym artystą. Ale należy dobrze zastanowić się, w czym tkwi trudność tworzenia. Nie jest ona rzeczą zewnętrzną, dającą się łatwo otaksować, polega raczej na fakcie, że artysta w naszych czasach bardziej niż kiedykolwiek staje przed brakiem wszelkich danych, albo raczej, co wyjdzie na jedno, przed niczym niograniczoną ilością możliwości — i wszystko musi tworzyć od początku: formę, treść i materiał. Tymczasem obecnie naogół „trudności" te traktuje się znacznie płyciej, upatrując je w problemach techniki kompozytorskiej, w dobrym „métier". Bardzo charakterystycznym przykładem takiego nastawienia jest pogląd, że w obecnych czasach poprostu nie wypada tworzyć nie polifonicznie. Pogląd niemal ogólny. A przecież wypływa on ze zbyt powierzchownego ujęcia problemu trudności. Opór, jaki należy przezwyciężyć w fakturze polifonicznej, jest właśnie trudnością bardzo namacalną, dającą się łatwo sprawdzić, — kogoś, co komponuje bardzo zawiłe formy kontrapunktyczne, nikt nie może posądzić o posługiwanie się „łatwiznami". Ale właśnie to snobizowanie się polifonią jest pewnego rodzaju „łatwizną" myślową, niezdolnością wniknięcia w problem trudności twórczych. Nie występuję bynajmniej przeciw technice polifonicznej jako takiej. Pomijając jej niezaprzeczalnie wspaniałe walory estetyczno-konstrukcyjne, sądzę, że wszelkie nałożenie sobie więzów przez artystę jest koniecznym warunkiem prawdziwej twórczości. Ale występuję przeciw hasłu, że tymi więzami musi być koniecznie polifonia, że tylko polifonia jest dobrą muzyką. Bo w obecnych czasach zużycia środków harmonicznych tworzenie dobrej i nowej muzyki homofonicznej jest znacznie trudniejsze i wymaga większej inwencji tematycznej. Ale i to nie znaczy bym uważał muzykę homofoniczną za lepszą. Jest to sprawa stylu i we-

wnętrznej potrzeby. Występuję tylko przeciw uzależnianiu wartości dzieła od dającego się zewnętrznie obliczyć stopnia trudności, jaką jego stworzenie nastręczało.

Pisząc o snobizmie, nie mogę pominąć dziedziny, w której rozpanoszył się on chyba najjaskrawiej: dziedziny muzyki dwunastotonowej, której zwolennicy tworzą najczystszy typ snobów, nie pozwalających nikomu kto nie przeniknął arkanów ich sztuki o niej cośkolwiek orzekać, którzy znamię atonalności uważają za *conditio sine qua non* muzyki przyszłości i t. d. Nie mogę tu szeroko omawiać tego zagadnienia, o którym już dużo pisałem i o którym mam jeszcze tyle do powiedzenia, że wykroczyłoby to znacznie poza ramy niniejszego szkicu. Starałem się już wykazać na łamach „Muzyki Polskiej", że jednym ze źródeł tego kierunku był snobizm konwencjonalistyczny. Tu chcę zwrócić uwagę na inny aspekt tego zagadnienia. Słyszałem nieraz i to również z ust muzyków nie piszących techniką 12-tonową, że atonaliści przynajmniej „wiedzą, co czynią", że ich proces twórczy jest świadomy, podczas gdy my (nie atonaliści) błądzimy po omacku. I tu tkwi znowu nieporozumienie, pewna symplifikacja, analogiczna do tej, z jaką zetknęliśmy się przy rozważaniach o polifonii. Bo jeżeli proces twórczy jest świadomy, świadomości tej nie można „opowiedzieć swoimi słowami", nie można jej ująć w żadne reguły. Wszelkie jej sprowadzanie do mechanicznych prawideł jest nierozumieniem twórczości bardzo zresztą charakterystycznym dla epok schyłkowego przerafinowania w sztuce. Tego rodzaju założenia twórcze, jak np. postanowienie, że dany utwór będzie próbą rozwiązania wszelkich możliwych połączeń septymowych i t. d., przypominają mi okresy hipertrofii zewnętrznego schematu formalnego w poezji, jaką spotykamy np. w schyłkowej dobie literatury rzymskiej, w późnym baroku włoskim, a czego najdrastyczniejszych przykładów dostarcza okres przerafinowania w literaturze indyjskiej, gdzie poeci, opracowując wciąż te same legendy, stawiali sobie takie założenia jak np. nieużywanie na przestrzeni setek wierszy liter *p*, *b* i *m* [4]), albo pisali sążniste poematy, które można było czytać od początku do końca i od końca do początku. Ci dobrze wiedzieli, co czynią i posiadali technikę zdumiewającą, a jednak nie byli artystami. Moim zdaniem nie wiele od nich się różnią niektórzy współcześni atonaliści.

---

[4]) Co uzasadniali faktem, że monolog ten wygłasza kochanek, którego wargi były zbyt umęczone namiętnymi pocałunkami.

Oczekuję na to zarzutu, że przecież jednak i na tym gruncie powstają arcydzieła i że wszelkie schematy formalne jak chociażby fuga, oparte są w gruncie rzeczy na regułach mechanicznych, tyle że jedni muzycy przy pomocy tych reguł tworzą arcydzieła, a inni tylko poprawne miernoty. Otóż to, że tworzą nie przy pomocy, ale od tych reguł niezależnie. Schemat fugi Bacha możemy zanalizować i to nam nie wytłomaczy jednak jej wartości muzycznej. Bach wiedział nietylko jak się pisze fugi, ale wiedział również, jak się tworzy arcydzieła, tylko że tej drugiej wiedzy nie umiałby ani wytłumaczyć ani ująć w reguły. A powiedzenie „wie co czyni" do tej drugiej wiedzy przede wszystkim się odnosi. I dla tego snobizowanie się muzyką atonalistów tylko z tego powodu, że oni mają wyraźnie wytknięte cele i metody nie przekona mnie.

Są to sprawy właściwie mówiąc oczywiste. A jednak gdy się zanalizuje krytyki współczesne, gdy się słyszy zdania nawet dobrych i inteligentnych muzyków, wciąż się wyłaniają te nieporozumienia. Jednym z głównych źródeł jest zasadnicze rozróżnianie tylko dwóch aspektów psychicznych: emocjonalnego i intelektualnego. A wobec tego, że kryteria emocjonalne są nie modne i rzeczywiście zawodzą przy ocenie estetycznej, traktuje się wszystko w aspekcie intelektualnym. A jednak, gdy się ten aspekt, jak mówią Francuzi, „przyciśnie", wychodzą na jaw nieścisłości i nieporozumienia, z których jedyne wyjście widzę w przyjęciu trzeciego aspektu: *estetycznego*. Uzasadnieniem tej trójdzielnej klasyfikacji, która naturalnie nie jest moim wynalazkiem, zajmuję się szczegółowo w mojej broszurze „Treść i forma w muzyce" nie będę więc się tu powtarzał. Można tę klasyfikację uważać za dowolny, aprioryczny wytwór. Znajduję jednak dla niej uzasadnienie empiryczne chociażby w samym fakcie niewytłumaczalności w terminach myślowych „tajemnicy piękna". I chociaż to ogromnie utrudnia mówienie o sztuce i analizowanie najistotniejszych elementów twórczości artystycznej, jest to fakt niezaprzeczalny. A właśnie w zaniedbywaniu trzeciego, estetycznego punktu widzenia i w dążności do rozpatrywania produkcyj muzycznych wyłącznie w aspekcie kryteriów intelektualnych widzę jeden z najcharakterystyczniejszych objawów snobizmu w muzyce współczesnej.

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ"

W dalszym ciągu naszej ankiety zabiera głos znany pianista, dyr. konserwatorium wileńskiego Stanisław Szpinalski:

„CZY POTRZEBNA JEST PLANOWOŚĆ W ORGANIZACJI ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE?"

Redakcja „Muzyki Polskiej" poruszyła zagadnienie nad rozwiązaniem którego głowi się dziś każdy, komu na sercu leży przyszłość muzyki w Polsce.

Osobiście stoję na stanowisku, że tak jak jest w chwili obecnej, dalej być nie może! Musimy znaleźć wyjście z chaosu, panującego w dziedzinie muzycznej. Zarówno moralne jak i materialne względy przemawiają za planowością w organizacji życia muzycznego kraju.

Zacznijmy od strony moralnej. Artysta-twórca jak i odtwórca aby pracować rzeczywiście wydajnie, musi mieć świadomość swej roli i swego miejsca w gospodarstwie kulturalnym narodu. Musi mieć przeświadczenie, że jest *potrzebny*, oraz świadomość swych obowiązków i swych praw. Dobre samopoczucie moralne, tak ważne dla psychiki artystów przyczynia się do zwiększenia wydajności pracy. Określenie dokładne roli artystów w wytwarzaniu dóbr kulturalnych wzmoże niewątpliwie szacunek dla nich wśród społeczeństwa. Nie zawsze u nas z tym szacunkiem jest w porządku.

Materialna strona zagadnienia też jest niezmiernie ważna, bo z chwilą gdy mamy tak mało pieniędzy na muzykę, tym bardziej musimy *planowo* tymi pieniędzmi gospodarować, by nie zmarnować ani jednego grosza, by pewne rzeczy nie działy się równolegle (na przykład stypendia F. K. N. i Min. W. R. i O. P.). Planową organizację życia muzycznego w Polsce wyobrażam sobie w ten sposób, że istniałaby jakaś instytucja nadrzędna, która by z jednej strony ogniskowała wszystkie inicjatywy, dając takowym możliwości realizacyjne — z drugiej zaś strony byłaby źródłem impulsów potęgujących rozwój życia muzycznego.

Działalność takiej instytucji nadrzędnej — nazwijmy ją Najwyższą Izbą Muzyczną, biegłaby bezpośrednio w trzech najważniejszych kierunkach.

1) nadzór nad zawodem muzycznym;

2) planowa organizacja ruchu koncertowego w kraju;

3) wydawnictwo twórczości kompozytorów polskich.

Pośrednio zaś ingerencja N. I. M. w sprawach organizacji muzyki wyrażałaby się we współpracy z Min. W. R. i O. P. w sprawach dotyczących szkolnictwa muzycznego, stypendiów krajowych i zagranicznych. Poza tym N. I. M. miałaby obowiązek czuwać nad polityką muzyczną „Polskiego Radia", oraz nad koncertami, organizowanymi przez zagraniczne placówki dyplomatyczne polskie.

Omawiając pokrótce wyżej wymienione punkty działalności N. I. M. stwierdzam, że uporządkowanie zawodu muzycznego, oraz przestrzeganie czystości takowego, przyczyni się niezmiernie do zmniejszenia bezrobocia wśród naprawdę wykwalifikowanych muzyków.

Również bardzo ważną sprawą będzie otoczenie należytą opieką koncertów artystów zagranicznych. Trudno mieć pojęcie w czyje często ręce na prowincji dostają się artyści tej miary co Cortot, Thibaud, Callimahos. Kto

reprezentuje muzykę w takim np. Wilnie? Agenci prywatni, analfabeci muzyczni, którzy najczęściej nie porozumiewają się ze sobą, co do pojemności rynku muzycznego danego miasta i mamy wtedy w Wilnie wypadki, że w jednym tygodniu odbywa się aż 6 koncertów (październik 1936), przy czym 2 koncerty w jednym dniu. Po tym zaś w ciągu 2-ch miesięcy niema nic. Cierpi na tym publiczność i artysta.

Uważam, że agencja koncertowa istniejąca jako sekcja N. I. M. powinna mieć *monopol* na sprowadzanie artystów zagranicznych. Unikniemy wtedy zagranicznej szmiry, bo będziemy filtrować kandydatów, a wielkie sławy będą otaczane opieką. Dochody jakie dadzą koncerty znakomitości muzycznych, nie pójdą do prywatnej kieszeni, tylko wrócą do tego samego społeczeństwa które zapłaciło w postaci koncertów muzyki polskiej, wydawnictw i t. p. Działalność agencji koncertowej N. I. M. będzie podzielona między sekcje *zagraniczną* (jak wyżej) i *krajową*. „Ormuz" już chlubnie spełnia zadanie takiej sekcji. Muzyfikacja kraju będzie bardziej intensywna, bo fundusze będą wydatnie zasilane przez *sekcję zagraniczną*.

Działalność wydawnicza N. I. M. będzie obejmowała wszystko, co tylko specjalna komisja uzna za godne wydania. Działalność ta będzie szła również po linii urządzania konkursów celem pobudzenia twórczości w pewnych określonych dziedzinach (np. literatura chóralna, orkiestry amatorskie). Pośrednio wpływać N. I. M. na sprawy muzyczne będzie, współpracując z M. W. R. i O. P. w dziedzinie szkolnictwa muzycznego. Dzięki interwencji N. I. M. będzie można regulować dopływ określonych specjalistów do zawodu muzycznego. Brak tego rodzaju kontroli doprowadził do nadprodukcji pianistów podczas gdy dobrego klarnecisty trzeba szukać ze świecą. To by się wiązało bezpośrednio ze sprawą warsztatów pracy dla stypendystów, zwłaszcza zagranicznych. Na razie w tej dziedzinie panuje chaos — jedzie człowiek za publiczne pieniądze za granicę, ale nie wie czy po powrocie będzie miał gdzie wykazać swą umiejętność. Słyszy się czasem o groteskowych wprost sytuacjach.

Jak szanowni czytelnicy widzą strona ideowa jest o tyle podkreślona, o ile powiemy, że wszystko co polskie w twórczości i odtwórczości muzycznej *musi* mieć pierwszeństwo. Teraz powstaje pytanie, jak się przedstawia strona finansowa zagadnienia.

Widzę następujące źródła wpływów:

1) dotychczasowe subwencje państwa (Min. W. R. i O. P., Funduszu Kult. Nar., pozycje budżetowe muzyczne poszczególnych ministerstw np. Min. Spr. Zagr.);

2) wpływy z opłat członkowskich Okręgowych Izb Muzycznych;

3) dochody *sekcji zagranicznej*, agencji koncertowej N. I. M.;

4) podatek ściągany (nie wielki zresztą) z każdego sprzedanego radioodbiornika, gramofonu i płyty (niech mechaniczna muzyka zasila żywą!);

5) podatek też nie wielki ściągany od wydawnictw muzyki klasycznej. (Powołuję się tutaj na myśl J. Kaden-Bandrowskiego, wyrażoną niedawno na łamach „Gazety Polskiej", by podobnym podatkiem od dzieł literatury klasycznej co do których wygasły już prawa autorskie, zasilać sprawy czytelnictwa w Polsce.)

Mam wrażenie, że wszystkie te sumy, zebrane w jednej kasie i gospoda-

rowane umiejętnie, przyczynią się znacznie więcej do ożywienia życia muzycznego, niż obecnie.

Do chwili uporządkowania spraw muzycznych w Polsce i wprowadzenia planowego takowych organizowania, trudno będzie zapobiec ucieczce z kraju wybitnych sił muzycznych, szukających pod innym niebem odpowiednich dla siebie warunków pracy.

Niech mi wolno będzie na zakończenie dadać, że pierwsze wysiłki w kierunku planowości w organizacji spraw muzycznych w Polsce podjęła grupa młodych muzyków, ludzi dobrej woli, zrzeszonych w Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

Projektowana N. I. M. mogłaby, a może nawet powinna być częścią składową powstającego *Instytutu Kultury Narodowej.*

Stanisław Szpinalski

Wilno, w styczniu 1937 r.

Dr. Łucjan Kamieński

ODNOWIĆ MUZYKĘ BOŻĄ!

Wrażenia z międzynarodowego święta nowej muzyki religijnej we Frankfurcie nad Menem

(Część pierwsza)

NOVA SINT OMNIA

Czy twórcza rola myśli chrześcijańskiej w muzyce się skończyła? Czy wszystko, co wiara w Chrystusie miała do wyśpiewania, istotnie już wyśpiewano i nic już nie pozostaje dla nas potomnych jak karmić Boga i siebie tym kamieniejącym z dnia na dzień chlebem ubitej, spieczonej tradycji? — Oto zagadnienia pierwszorzędnej wagi nie tylko dla muzyki, ale dla całej kultury chrześcijańskiej, jej mocy czy wyczerpania, żywotności czy uwiądu.

Dziś zwłaszcza, wobec wstrząsów, jakie Europa przeżywa w tej chwili, problemy te stają się w dwójnasób emocjonujące. I nie dziw, że skoro w chwili tak „apokaliptycznej" odezwał się dzwon starej katedry koronacyjnej we Frankfurcie na *święto odnowienia muzyki religijnej,* to nastawili pilnie słuchu nie tylko władcy kościoła, lecz także rządcy świeccy całej Europy chrześcijańskiej; i że zewsząd ruszyły ochoczo pielgrzymki z biskupami i prałatami na tę Olimpiadę o ileż znaczniejszą od tamtej fikanej i mordopranej — na Olimpiadę śpiewu bożego hen do serca Niemiec, nad zielony Men. Byliśmy tam i my Polacy, na czele z świadomym całej ważkości sprawy Prymasem Polski, ks. Kardynałem Hlondem. I dzięki świetnym wyczynom naszej „ekipy" (mówiąc po olimpijsku) zajęliśmy miejsce szczególniej zaszczytne wśród wszystkich tych współzawodników „o większą chwałę bożą".

Ale mniejsza o wypadkowe zaszczyty i wawrzyny. Poszło wszak o rzeczy większe. Poszło o udowodnienie w wielkim stylu, wspólnym wysiłkiem wielu narodów i indywidualności twórczych, że kultura chrześciańska właśnie daleką jeszcze jest od zmierzchu, że bynajmniej jeszcze nie wypowiedziała ostatniego słowa, nie wyśpiewała ostatniej pieśni, lecz przeciwnie dźwiga

się dziś po chwili kryzysu do wzmożonej żywotności i twórczości. Nam zaś Polakom chodziło o czynne zamanifestowanie, że i nasz naród do tej wspólnoty, do tego regenerującego się bloku chrześcijańskiego należyć chce, należyć musi, i omni jure należy.

Trudno zaiste trafić piękniej w sedno sprawy aniżeli to uczynił już 700 lat temu Św. Tomasz z Akwinu w pieśni, która też, jak najsłuszniej znalazła się jako motto na czele programu frankfurtskiego:

Sacris solemniis
juncta sint gaudia,
et ex praecordiis
sonent praeconia:
„recedant vetera;
nova sint omnia,
corda, voces et opera".

Ustępuj co stare, odnów się wszystko, serca, pieśni i czyny! Lecz nie jest to bynajmniej wezwanie do chamskiego radykalizmu, do burzenia w imieniu przyszłości wszystkiego co stworzyła przeszłość: słowo „vetera", stare, znaczy tu tyle co przeżytek (w przekładzie niemieckim „Veraltetes") bez względu na mniejszy czy większy dystans czasowy, — i w takiej jedynie interpretacji hasło to może być stosowane do tego co się działo we Frankfurcie. W rzeczy samej bowiem „odnowienie" szło tu właśnie z odpowiadających duchowi współczesnemu impulsów odległej przeszłości.

Tym samym wchodzimy znowu w problem dalszy, tym razem już specyficznie muzyczny.

ODGRZEBYWANIE CZY ODRODZENIE.

Kiedy osiadłe na zgliszczach kultury antycznej barbarzyństwo ochłonęło po wiekach z młodzieńczego oszołomienia własną jaźnią i własnym postępem, i zaczęło dostrzegać także wartości poza sobą samym, kiedy jęło odkrywać zabytki plastyki i literatury starożytnej i z ducha ich, po swojemu „od-rodzonego", odradzać twórczość własną w owej cudownej wiośnie zwanej stąd okresem „odrodzenia" — to był to poprostu akt naturalnej ewolucji, akt jaki dnia pewnego dokonać się musi u każdej jednostki osobowej czy zbiorowej. Był to akt dojścia od widnokręgu dziecięcego, od świata zamykającego się na tutu i papu, paru zabaweczkach i twarzach najbliższych, od pamięci wiążącej zaledwie rano z wieczorem, do szerokich perspektyw ponad czasowych i pamięci (zbiorowej oczywiście) rozpiętej przez tysiące lat; akt dojrzewania do życia świadomego i pełnego.

I odtąd już mamy w sztuce i nauce ciągłość nieprzerwaną — odtąd nieśmiertelność wielkiej myśli twórczej stała się realną i aktywną — odtąd ponad sztukę dnia, wędrującą i przemijającą wraz z swoją generacją niby chmura kurzu za trzodą owiec, wzniosło się pojęcie Sztuki jednej, wszechczasowej, wszechczłowieczej.

Jedna tylko muzyka za drugimi nie nadążyła. Pomimo że zareagowała na hasła renesansu istną rewolucją w wszystkich formach swego bytowania, pozostała jednakowoż jeszcze przez długie wieki pogrążona w swej dawnej, dziecięcej krótkowzroczności i efemeryczności. Bo też, w przeciwstawie-

niu do budownictwa czy rzeźby, do poezji czy filozofii, z muzyki starożytnej znalazł się w 16 wieku prócz odrobiny teorii zaledwie jeden fragment, i to w dodatku nieczytelny (deszyfrowanie udało się dopiero w 19 w.). Stąd i w reformie Galileusza wraz z drugimi Florentczykami było — jeżeli idzie o samą muzykę — więcej fantazji i czynników współczesnych aniżeli wpływów starożytnych, o odrodzeniu zaś muzyki antycznej a tym samym o faktycznym rozszerzeniu horyzontu mowy być nie mogło. Dochodzi poza tym jeszcze i to, że muzyka i tak potrzebuje zawsze dłuższego czasu, aż prądy ogólno kulturalne zdążą się w niej wykrystalizować (np. reformacja znalazła swój klasyczny wyraz dopiero po 200 latach u Seb. Bacha).

I tak to się stało, że gdy każdy kulturalny Europejczyk wie o gotyckich cudach katedry Notre-Dame i zalicza je do swoich przeżyć zasadniczych (choćby tylko z reprodukcji), to może na sto tysięcy, ba czy nie na milion jeden słyszał coś o współczesnych arcydziełach wielkich notredamskich muzyków Leonina i Perotina. Że poczytalibyśmy to za gruby brak wykształcenia, gdyby ktoś nie znał Szekspira, ale wolno mu nie mieć pojęcia o jego kongenialnym rówieśniku Monteverdim. Że nikomu się nie śni stawiać Sofoklesa niżej od Schillera dla tego, że żył o parę tysięcy lat później, proklamować artystyczny postęp budownictwa od akropoli do katedry reimskiej, od bazyliki Św. Piotra do jakiegoś wybitnego dzieła dzisiejszej architektury betonowej — ale w muzyce analogiczne brednie „postępowe" są wciąż jeszcze zjawiskiem powszednim. Że każdy dział kultury utrwalający swoje wysiłki piórem czy dłutem czy pędzlem czy mertlem, jest niby firmamentem pełnym gwiazd realnie świecących, niebem pełnym świętych realnie nieśmiertelnych i działających swoje cuda od kanonizacji do końca świata — ale arcydzieło muzyczne to kawał cielęciny, co trzyma się dzień lub dwa, a potem się rozkłada i cuchnie. Tamci w przestworzach — my w kominie; u nich jakieś przecie normy, jakaś przecie estetyka — u nas ględzenie; i tak dalej i dalej...

Dziś dopiero jesteśmy w trakcie powolnego dźwigania się z tego upośledzenia. *Od-rodzenie muzyczne* maszeruje. Zaczęło się od tego, że Anglia nie dała umrzeć Haendlowi, że Mendelssohn wskrzesił ciepłego jeszcze Bacha; że ruszyła się, również nasamprzód w Anglii i Niemczech, historia muzyki, by wwiercać się dalej a dalej w pokłady zapomniane. Przetrzęsiono odtąd setki bibliotek, odkurzono całe Alpy starych nut, wyszperano tajemnice dawnych notacji i dawnej praktyki wykonawczej — aż wreszcie dawna muzyka zaczęła zdobywać należące się jej miejsce w życiu współczesnym. Zwłaszcza po wojnie światowej, w związku ze wzmożonym nacjonalizmem narodów europejskich, ruch *muzyki dawnej* przybrał rozmiary, o jakich nikt z nas ani marzyć nie śmiał, kiedyśmy stawali do walki o jej wskrzeszenie temu lat 30, niby grupka Don Kiszotów porywających się na wiatraki...

Ale to dopiero pierwszy akt. Po nim musi iść odrodzenie *muzyki dzisiejszej*. Muzyki wogóle. Odrodzenie twórczości aktualnej z ducha muzyki nieśmiertelnej.

CECYLIANIE I GREGORIANIE.

Że jedną z najważniejszych ostoi renesansu muzycznego stać się musiał *kościół katolicki*, wynika to samo przez się z jego natury i historii. Wszak-

że poprzez wszystkie, zmieniające się w muzyce figuralnej mody i style on jeden potrafił zakonserwować w swoich oficjach bez przerwy do dnia dzisiejszego pieśni z pierwszego tysiąclecia pochrystusowego, pieśni *chorału gregoriańskiego*, w tradycji owszem wielokrotnie zdrzewiałej, w wykonaniu nieraz okropnym (jeszcze dziś narzekania Lutra na „Eselsgeschrei des Chorals" nie straciły np. u nas w Polsce na aktualności) — ale zawsze była to i jest niby ta żywa laska Aronowa, zdolna do wypuszczania nowych pędów dziś jak i przed tysiącem i pięciuset laty.

Toż i wyrosły z niej całe już lasy najcenniejszej twórczości harmonicznej, stanowiącej dla kościoła efektowniejszy jeszcze tytuł dla wysiłków odnowczych. I nie dziw, że renowatorzy nie trafili odrazu do owej nieśmiertelnej laski Arona, lecz chwycili się zrazu jednego z jej dalszych, najszlachetniejszych zresztą pędów. Pierwszym zmarwychwstańcem starej muzyki kościelnej stał się musicus catholicissimus *Palestrina*, najszczęśliwszy bodaj dla ludzi 19 wieku pośrednik pomiędzy ich nastawieniem akordowym a tą, pędzoną pośrednio lub bezpośrednio na jednogłosie chorału i duchem jego nasiąkniętą polifonią średniowieczną, która u niego raz jeszcze przed zagaśnięciem tak wspaniale (ale w zmienionej już barwie) zapłonęła.

Więcej: od wskrzeszenia samego Palestriny i szkoły rzymskiej doszło nawet na dość szerokim odcinku do *konsekwencji twórczych.* W Ratysbonie, głównym ośrodku renesanu palestrinowskiego w Niemczech, powstała cała szkoła kompozytorów, dążących na czele z Wittem, Hallerem, Mittererem do odrodzenia stylu „prawdziwie kościelnego" w duchu wielkiego Prenestyńczyka. Było w tym bezsprzecznie i parę rzutów wyśmienitych, ale więcej jeszcze bezosobowego szablonu, i w ostatecznym wyniku ruch ten *cecyliański* — od założonego w 1870 r. przez Witta towarzystwa Św. Cecylii — do zamierzonego odrodzenia nie doprowadził. Posunąwszy renesans muzyczny o ważny krok naprzód przez wskrzeszenie jednego wielkiego mistrza, zastygł w swoim postępie, i cała ta, potężna dziś jeszcze na całe Niemcy organizacja cecyliańska zakorkowała się zasadniczo w kulcie Palestriny i jego epigonów.

W międzyczasie jednak muzykologia odsłoniła rozległe horyzonty nowe, z drugiej strony budzące się do wzmożonej aktywności życie religijne przejawia się także i u muzyków we wzmożonej potrzebie żywiołowego, nowoczesnego wyrazu — wyrazu, który, o dziwo, znajdzie uderzające analogie i zachęty właśnie nie tyle w słodyczach Palestriny (chociaż i tych nie omija) ile w archaicznym chorale, w ciękim, ciosanym organum, w jędrnej polifonii przed-palestrinowskiej; lub i z późniejszych okresów w rewolucyjnych fermentach monteverdiowskich, w niespokojnych eksperymentach całego wieku 17 i dalej. A więc: *modernizm* w związku ze wskrzeszeniem nie jednego tylko mistrza czy jednej epoki, ale całego zodyaku wielkiej muzyki dawnej — czyli istotne *od-rodzenie.*

Filistry z pod znaku Św. Cecylii odwrócili się od tego ruchu ze zgorszeniem. Tym gorzej dla nich. Powstali przeciw Cecylianom *Gregorianie*, i skonsolidowani w wielkim „Międzynarodowym Towarzystwie Odnowienia Katolickiej Muzyki Kościelnej" z siedzibą we Frankfurcie, walczą

obecnie w dziesiątym już roku o dopuszczenie przed oblicze boże przecie i tego człowieka współczesnego, tej twórczości współczesnej w najliberalniejszej słowa tego interpretacji, z uwzględnieniem najrozbieżniejszych i najskrajniejszych prądów, popieraniem dążności nacjonalnych, z bratnią nawet zachętą dla pokrewnych wysiłków protestanckich — a to wszystko zgodnie sub signo Św. Grzegorza i jego chorału jako praźródła wszelkiej muzyki chrześcijańskiej...

„Ze starymi mistrzami płynąć do nowych wybrzeży": oto — jak określił je światły przywódca obozu frankfurckiego, ks. dr. J. Hatzfeld — hasło, pod jakim odbyły się cztery już zjazdy festivalowe, pierwsze dwa w latach 1927 i 1930 we Frankfurcie, trzeci w 1934 w Akwizgranie, wreszcie czwarty, o którym mowa, znowuż we Frankfurcie. I od etapu do etapu powodzenie rosło, opór słabł, stosunek władz kościelnych do nowej „partii", zrazu dość oziębły, stawał się coraz przychylniejszy — aż wreszcie kongres ostatni zamienił się na bezapelacyjny, wielki triumf „odrodzenia" muzycznego. Że doszło do tego zwycięstwa zasadniczo tylko w ramach muzyki kościelnej i to jeszcze z drugim zacieśnieniem: katolickiej, nie zmniejsza to bynajmniej jego znaczenia. Bitwy decydujące nie rozgrywają się byle gdzie i byle kiedy, teren i czas ich muszą być specjalnie wybrane. A w tym wypadku trudno zaiste byłoby znaleźć teren korzystniejszy aniżeli kościół katolicki, w chwili wzmożonego skontaktowania się z życiem współczesnym przez t. zw. akcję katolicką, — w chwili kiedy kościół ten staje się czynnym ośrodkiem obozu chrześcijańskiego w walce z bolszewizmem.

Oto aspekt z punktu widzenia „rzeczy wielkich". Ale rzeczy wielkie budują się na małych. Przejdźmy obecnie do tych małych. Do tej sławetnej „garści wrażeń", jak szanujący się dziennikarz nazywa po dziś dzień wypociny swoje reportażowe.

ITER FRANCOFORDIANUM.

Obraz pierwszy: kurier poznańsko-berliński. Brunatna gąsienica-potwór mknie o świcie przez jesienną płaszczyznę Wielkopolski. Rycząc i świszcząc puszcza z pyska brudne kłęby dymu na świeżo oszronione pola, z długiego trzeszczącego jej cielska ślinią się dwie srebrne nitki i znaczą jej ślad. Nic w tym nadzwyczajnego. Ale słyszał-że kto, by takie brzydkie, nieharmonijne monstrum śpiewało poranne chorały; żeby wśród tego ryku i huku i trzasku płynęły z jego głębi ciche, zbożne gregoriańskie matutina, na ten świt i tę zorzę i tę rolę, którą niby żegnają i błogosławią...

To śpiewają *kantorzy archikatedry poznańskiej*, niczym Jonasz w brzuchu wieloryba: połknął ich ten potwór, by ponieść het aż na drugi koniec Niemiec, — i tak to, wykorzystując nudę długiej podróży, odprawiają sobie rekolekcje chorałowe. Stłoczona w korytarzu wagonowym około niezmordowanego mistrza, ks. prałata dra Wacława *Gieburowskiego*, ciżba skowroneczków-chłopców i skowronów-mężczyzn trenuje się pilnie według jego cheironomii na czekające ją zawody. Bacznie śledzi formę techniczną swoich pupuilków sroga mistrzyni wokalna, Linda *Kamieńska* i zbudowani słuchamy z naszych przedziałów także i my drudzy, którzyśmy się tu przygodnie dla tej czy innej funkcji przyplątali.

Jest więc w tych naszych dwu wagonach pełnych mężczyzn i kandydatów do męskości specjalny przedział damski, w którym kaustyczny, altowy dowcip Marii *Trąmpczyńskiej* kojarzy się z sopranową słodyczą Anieli *Szlemińskiej*. W innej znów komórce wałkują swoje sprawki muzykolodzy uniwersytetu poznańskiego, profesor, czyli moja skromna osoba, wraz z dwoma asystentami i kilku słuchaczami (też i ks. dyrygent jako docent U. P. należy zasadniczo do naszej szajki). To tu, to ówdzie spotkać wreszcie można w ożywionej zawsze rozmowie, koczującego od grupy do grupy Bronisława *Rutkowskiego*. Oto „świta" poznańskiego chóru: soliści, mówca i sprawozdawcy. I stanowczo lepiej nam z sobą w tym „brzuchu" niż biednemu Jonaszowi, jedziemy wesoło ze śpiewem i gwarem, rozmieszczeni z całą wygodą, z możnością przechadzania się i wzajemnego wizytowania — no i są tu ostatecznie przecie okna, których też w cielsku owego wieloryba nie było....

Wschodzi jasny październikowy poranek. Granica za nami. Mijamy ozłocone jesienią ogrody Frankfurtu nad Odrą, w którym odbywa się właśnie inny kongres niezmiernie oryginalny. Zjechali się tu bowiem muzykolodzy wyłącznie tacy, którzy — nie przekroczyli 40 roku życia. Brawo! Pałką pozabijać starych, albo, kto woli, pogrzebać żywcem i potańcować na ich grobie, jak to się robi u którychś tam ludożerców w Nowej Gwinei. Tylko — pocóż czekać z tym aż do czterdziestki? Czyż nie lepszy taki kongres muzykologów, jaki mieści się w naszym pierwszym wagonie: muzykologów in spe od lat 10-ciu do 14-tu? A po mutacji w łeb.

W Berlinie nasz wieloryb wypuszcza nas nawet na dwugodzinny urlop a tego biedny Jonasz nie miał. Odświeżeni przechadzką z dworca frydrychowskiego do anhaltskiego przez spokojną jeszcze Frydrychówkę i barwne szpalery kwiaciarek na Lipskim placu, ruszamy w przetoczonych tym czasem wagonach dalej na południe-zachód, ku pięknej krainie Goethego i Schillera, Schuetza i Bacha, słynnej perle Niemiec: Turyngii. Po barczystych wieżach Wirtembergii, pamiętnej twierdzy Marcina Lutra, po sławetnej stolicy drukarzy i księgarzy, zasnutym w dymach fabrycznych Lipsku, malownicza mieścina Weissenfels ze swoim starożytnym zamkiem otwiera nam bramę do tego królestwa romantyki, które odtąd przykuwa naszą dziatwę już stale do okien i wprawia w ruch kilka bloków rysunkowych. Ale nam muzykologom starej, przestarzałej daty omszałe burgi turyngskie mówią też i o dawnych rycerskich „minnesingerach", o Tanhauserze, Wolframie z Eschenbach, Henryku z Ofterdingen i tylu innych; a z uroczych tych miasteczek i wiosek, tulących się zacisznie po dolinach, dźwięczą nam motety i fugi niezliczonych dzielnych rodów muzykanckich 16 i 17 wieku, którymi region ten słynął a z których najdostojniejszy nosił imię Bach.

Kiedy hen nad miastem Eisenach ukazuje się na tle tak dobrze nam znanego październikowego krajobrazu legendarny Wartburg, dolatują mnie z niejednego przedziału reminiscencje z „Tanhausera", ktoś nuci „O du mein holder Abendstern", ktoś drugi pieśń pielgrzymów. I jakże przedziwnie splata mi się to ze wspomnieniem tego starego domku eisenachskiego, w którym rodził się wielki Jan Sebastian, z wrażeniami owych cudownych, intymnych „małych Bachfestów", które święciliśmy tu przed laty o tej samej porze z moim niezapomnianym mistrzem Kretzschmarem, z przełamu-

jącą właśnie pierwsze lody Wandą Landowską i całym tym nielicznym jeszcze apostolatem muzycznego renesansu, upojeni Bachem i Wartburgiem, muzyką i przyrodą, nie wyłączając i rzeczy bardziej materialnych. Jakże chciało by się wysiąść i odetchnąć znów tą krzepiącą atmosferą sebastiańską... Lecz już pędzimy dalej. Wśród dymiących ognisk jesiennych jedziemy w zapadający mrok szlakiem Goethego z unieśmiertelnionego przezeń Weimaru do Frankfurtu, z którego się jego własna nieśmiertelność wywodzi; z romantyki landgrafii turyngskiej do innej znów romantyki dawnego królestwa Frankonów.

Jest już czarna noc, już chłopczykom naszym kleją się oczy, kiedy nasz wieloryb wypluwa nas do olbrzymiej, rozświetlonej paszczy dworca frankfurtskiego, i pochłania nas odrazu ten drugi potwór: giniemy w jelitach wielkiego miasta, po hotelach, w błogich schówkach dobrych łóżek.

Frankfurt — główny gród dawnej Frankonii przez rozlewny Men — starożytna stolica Karolingów a następnie dumny gród koronacyjny „świętego cesarstwa rzymskiego", metropolia jego najbogatsza, najpotężniejsza i najdostojniejsza — państwo w państwie nie ustępujące pierwszym książętom Rzeszy...

Zmógł je na koniec młody, ekspansywny dorobkiewicz brandebursko-pruski i zdegradował politycznie do roli zwykłego miasta prowincjonalnego. Frankfurt nie jest dziś ni stolicą państwa ani nawet prowincji albo choć obwodu regencyjnego — tym niemniej jednak zajmuje i nadal w hierarchii miast niemieckich pozycję prawdziwie magnacką, nie tylko jako skarbnica niezrównanych pamiątek, lecz zarazem i jako jedno z najmożniejszych centrów gospodarczych, które stać na to, by wielkie tradycje swoje urbanistyczne i ogólno-kulturalne utrzymać i rozwijać w całej wspaniałości. Na tym właśnie polega swoisty urok tego miasta, że łączy się w nim najwykwintniejszy kult przeszłości tak przedziwnie z trzeźwą tężyzną wobec wymagań życia współczesnego, stąd właśnie idzie ta nadzwyczajna ciągłość i harmonia w całej jego fizjognomii, dla tego Frankfurt jest nie tylko ciekawy, ale piękny, dla tego żyje w atmosferze tak nawskroś kulturalnej i poziom jego artystyczny przedstawia się jak na miasto półmilionowe tak nieproporcjonalnie wysoko.

Trudno zaiste o teren bardziej homogeniczny dla dążności odrodzonych w rodzaju tych, jakie reprezentują „odnowiciele" muzyki religijnej czy każdej innej. Ta nieprawdopodobna, średniowieczna wizja staromieścia, z tą cesarską epopeją katedry i Römera (ratusza), tymi piernikowymi bajeczkami barwnie stłoczonych domów i domków mieszczańskich, tą gotycką legendą klasztoru karmelickiego; to znowuż przedziwnie dostrojone do tego diapazonu dzielnice dodane za czasów rokoko czy biedermeier, jak ta w której znajduje się patrycjuszowskie domostwo Imć pana radcy Goethego, świadek urodzenia i młodości największego poety niemieckiego, aż do tych arystokratycznych alei pełnych pałacy i pałacyków 18 i 19 wieku; to wreszcie szeroki wspaniały Men, ta nieśmiertelna tętnica Frankfurtu dawnego, wpsółczesnego i przyszłego i wszystkie te rojne dzielnice pracy i postępu nowoczesnego: jakaż to trafna a jak zarazem piękna oprawa do naszego festivalu, do życiowo pojętego renesansu muzycznego od

Św. Grzegorza do Palestriny, od Dufaya do Malipiera. Ale nie tylko o te kamienie idzie. Idzie także o to, że ludzie wśród nich żyjący i duchem ich przejęci, mają dla dążności naszych mało że zrozumienie, ale wręcz entuzjazm.

Bo też znać trzeba poziom i charakter ich kultury muzycznej, kultury, dla której nacechowania wystarczy wymienić choćby tylko parę instytucji takich jak słynne muzeum muzykologiczne im. Manskopfa, jak zaawansowane obecnie na Akademię Muzyczną Konserwatorium dra Höchsta, jedno z najlepszych w Niemczech, jak doskonały chór Rühla; jak wspaniałe, związane z nazwiskami najpierwszych dyrygentów europejskich „Museumskonzerte", albo reprezentujące najwyższy poziom muzyczny w międzynarodowym ruchu radiowym koncerty frankfurtskiego broadcastingu. Jak słuszną zaś i nieprzedawnioną jest tradycjonalna, wielka reputacja frankfurckiej *opery*, mogłem się o tym przekonać w czasie festivalu z okazji wznowienia *„Śpiewaków Norymberskich"* — przedstawienia, które zwłaszcza na nas przybyłych z Polski i jej opłakanych stosunków operowych musiało wywrzeć głębokie wrażenie przez swoją piękną zespołowość, przez ten równomierny, poważny a udany wysiłek wszystkich; przez tę idealistyczną rzeczowość wznoszącą słuchacza do głównych myśli dramatu a nie ściągającą do nizin płytkiego solizmu. Takiej „Prügelfuge" przy końcu drugiego aktu, stopionej w ruchu i muzyce do całości tak doskonałej — inscenizował generalny intendent teatrów miejskich Hans *Meissner*, dyrygował mistrz Klemens *Krauss* — nie oglądałem jeszcze na żadnej scenie ni przed — ni powojennej. Rysowały się w tym i pierwszorzędne kreacje indywidualne, na czele całkiem niepospolite człowiecze i śpiewacze rozwiązanie jednego z najpiekielniejszych problemów sceny muzycznej wogóle: Beckmessera, przez młodego jeszcze artystę, Herberta *Hessego*, a za nim co partia to postać, od uroczej, pełnej wykwintnej naturalności Ewy, Emmy *Hainmüller*, aż do najdrobniejszej szarży jakiegoś tam „majstra" cechu śpiewaczego. Lecz wszystko to było zrobione z tym cechującym prawdziwego artystę (nie pomniejszającym bynajmniej jego wyrazu indywidualnego) altruizmem, z tą właśnie rzeczowością, która skierowana jest ostatecznie do czegoś nad-osobowego — i w wyniku czuło się nie pana X ani panią Y, ale Wagnera, ale arcydzieło, potęgujące się do klasycznej pobudki końcowej „Wachet auf" crescendem tak szerokim i harmonijnym, do jakiego zdolny jest tylko doskonale usprawniony i uduchowiony zespół.

Przepraszam czytelnika, jeżeli dotknęłem czegoś, o czym u nas może lepiej nie mówić. Rzeczowość w operze! Myśl dramatyczna! Zespołowość! Cóż za śmieszne zachcianki... My chcemy słyszeć głosy, głosy grube, tłuste, głupie, i kwita; czyż nie tak? No trudno. Stopnie kultury są różne. Istnieją ludzie, których podniebienia wymagają Bóg wie jakich finezji kucharskich, a Buszman woli schrupać na żywo tłustego karalucha. Niech się nim cieszy. A ja wracam do sprawy.

Oceniając ustosunkowanie się Frankfurtu do 4 kongresu „odnowicieli" muzyki specjalnie katolickiej, nie należy zapominać i o tym, że żyje tu 30 proc. katolików, którzy odgrywają niemałą rolę w życiu miejskim i pozostali też w posiadaniu starej katedry koronacyjnej, ongiś stolicy prymasa Niemiec dziś fary miejskiej z komisarzem biskupim (ordinarius loci rezy-

duje w Limburgu). Lecz udział społeczeństwa frankfurtskiego w zjeździe nie ograniczał się bynajmniej do sfer katolickich: uczestniczyli w nim z takim samym entuzjazmem i zwolennicy innych wyznań chrześcijańskich, śpiewali w chórach, wypełniali salę koncertową i katedrę, witali owacyjnie wysokich dygnitarzy kościelnych, zwłaszcza naszego purpurata. Oto gest... Nie odbiegała też od postawy społeczeństwa rola magistratu, który nie zadowolił się oficjalnym powitaniem kongresu przez prezydenta miasta w swoim czcigodnym ratuszu, ale poza wszelkimi innymi ułatwieniami sypnął — jak sypie na cele tego towarzystwa od lat — subwencję idącą w dziesiątki tysięcy Reichsmark, a w dodatku obiecał dalsze bardzo pokaźne sumy na przyszłość, o ile co drugi zjazd odbędzie się we Frankfurcie (pozostałe mają być poza granicami Rzeszy). Oczywiście walne zgromadzenie koncepcję tę chętnie przejęło. Taki oto jest ten Frankfurt. Nie należy wszakże do tych miast, które, jak np. Wiedeń, miejsce następnego kongresu, dla tego się o takie imprezy ubiegają, ponieważ w nich żyją, nimi się ratują; Frankfurt tego nie potrzebuje; ale sprawa przemawia mu do przekonania, emocjonuje go — więc poprostu z tradycyjnej ambicji kulturalnej musi ją zaprotegować; otwiera trzos; zagarnia ją i basta.

Trzosów, skoro o nich mowa, otworzyło się zresztą jeszcze więcej. Parokrotnie wyższą jeszcze zapomogę aniżeli m. Frankfurt dał przede wszystkim gospodarz zjazdu w wyższej instancji: *rząd niemiecki*, do czego dochodzą dalej subwencje drugich państw na wyjazd swoich mniejszych czy większych delegacji. Niepośledną pozycję zajmuje w tej rachubie i *Polska*, proporcjonalnie do swojej pokaźnej drużyny, — ale wzamian też żaden drugi naród (chociaż wszystkim się dobrze działo) nie był przez naszych niemieckich gospodarzy otaczany takimi względami i sympatiami jak my, począwszy od naszego dostojnego przywódcy ks. Kardynała-Prymasa, a skończywszy na naszych chłopuszkach chórowych, którzy cudem tylko nie wyłysieli, tyle ich tam nagłaskano i napieszczono.

Do umilenia nam pobytu w obcym mieście przyczyniła się — jakżeby inaczej — niemało i nasza polska placówka dyplomatyczna, w której gościnnych salonach spędziliśmy miłe chwile zwłaszcza z okazji przyjęcia, wydanego przez konsula generalnego p. *Korzeniowskiego* i jego małżonkę na cześć ks. Prymasa oraz ks. Arcybiskupa Fryburskiego. Nie zbrakło tam oczywiście i Antoniego *Komana*, naszego miejscowego ambasadora muzycznego, który pomimo długoletniej działalności na obczyźnie — jako wielce ceniony śpiewak estradowy i profesor frankfurtskiej Akademii Muzycznej, radiosłuchacze znają go także jako polskiego speakera frankfurtskich koncertów nocnych — nie przestał być gorącym Polakiem i powitał nas z całą swojską serdecznością. Wreszcie i my sami, chór poznański z swoim areopagiem, uzupełnionym w międzyczasie przez Feliksa *Nowowiejskiego* oraz przygodnie przez Józefa *Wilkomirskiego*, staliśmy się, jak to na obczyźnie bywa, towarzystwem doskonale zgranym i w pewnym stopniu samowystarczalnym, które trzymało się najchętniej razem także i poza wspólnym stołem i imprezami „szeregowymi". Tym nie mniej kongres taki międzynarodowy nie po to się przecie zbiera, żeby rozsypywać się w obce sobie grupki narodowe, lecz właśnie koleżeńskie zbliżenie pomiędzy muzykami różnych nacji należy do zadań jego najważniejszych a, zarazem i najponętniejszych. Z prawdziwą też

przyjemnością odetchnąłem po latach znów — w miarę przeraźliwie ograniczonego „kieszonkowego" — tą atmosferą szerokiego świata artystycznego, i w wyniku notuję szereg wielce ciekawych zdobyczy, wśród których cenię sobie specjalnie pouczające dyskusje z przemiłymi kolegami włoskimi, na czele z świetnym muzykologiem Uniwersytetu Mediolańskiego prof. dr. Fausto *Torrefranca* i prof. dr. Eduardem *Dagnino* z papieskiego Instituto di Musica Sacra w Rzymie, pomijając wiele innych jeszcze interesujących zetknięć i wrażeń na marginesie tego zjazdu wielojęzycznego a przecież nie babilonskiego.

Obaczmyż teraz, jakie zjazd ten dał wyniki artystyczne.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Przeglądając miesięczne dodatki różnych wytwórni, sygnalizujących swe najnowsze nagrania, uderza nas stale jedna rzecz. Oto pewien utwór, nagrany np. przez wytwórnię His Master's Voice w bardzo krótkim czasie ukazuje się w najnowszym dodatku, zawierającym ostatnie nagrania Columbii lub innej większej wytwórni płyt.

Mało tego. Wystarczy, aby jakaś wytwórnia „odświeżyła" stare nagranie np. symfonii Beethovena — natychmiast inne wytwórnie zabierają się do nowego nagrania tej samej właśnie symfonii — dobierając sobie w tym celu nie mniej sławnych dyrygentów.

Jest to jak gdyby rywalizacja „międzywytwórniowa", cicha, zawzięta walka, wytrwale i konsekwentnie prowadzona. Rolę wojsk „najemnych" pełnią najsławniejsze orkiestry świata z najwybitniejszymi kapelmistrzami na czele.

Ma to swoje dobre i złe strony. Dla nas, muzyków, niezwykle ciekawym jest porównywanie dwu różnych nagrań tego samego utworu. Odmienne interpretacje tym łatwiej jest porównywać ze sobą, że technicznie dane dwa nagrania stoją przeważnie na tym samym poziomie (jako pochodzące z tego samego mniej więcej okresu czasu). Przy nagraniach orkiestrowych jaskrawo występują wszelkie różnice w interpretacji; doskonale słyszymy jakie tematy i jakie „ruchy" dyrygent wysuwa na plan pierwszy, a co chce uważać za tło i tematy drugoplanowe. Ujemną stroną tej rywalizacji poszczególnych wytwórni jest fakt, że dużo arcydzieł muzycznych pozostaje nadal nienagranych na płyty i musi czekać cierpliwie na swoją kolej.

Tu musimy skonstatować, że w ostatnich czasach większą część produkcji światowej płyt stanowi muzyka rozrywkowa i to przeważnie jazzowo-taneczna. Dobra muzyka „poważna" musi zajmować miejsce na szarym końcu a to z tej prostej przyczyny, że klientela mało żąda a jeszcze mniej kupuje płyt z muzyką poważną.

Zważywszy fakt, że dobre nagranie np. symfonii Beethovena pociąga za sobą olbrzymie koszta (wynajęcia chociażby samej orkiestry najmniej na kilka dni, honorarium dla opracowującego to nagranie dyrygenta, koszta techniczne wraz z obsługą, mikserami i t. p.) należałoby dobrze zastanowić się nad tym, czy wskazanym jest nagrywanie tego samego utworu po kilka

razy w tym samym np. miesiącu. Czy nie lepiej byłoby, gdyby każda z wytwórni opracowała specjalny plan działania na dany okres czasu? Są to naturalnie nierealne marzenia „ściętej głowy"... Wytwórnie najlepiej wiedzą na co je stać i nigdy nie chcą zbyt wiele ryzykować. To też wytwórnia H. M. V. mając zamiar wypuścić w świat sonaty L. van Beethovena w mistrzowskim wykonaniu Artura Schnabla rozesłała najprzód prospekty quasi abonamenty, proponując nabycie kolejno ukazujących się seryj. Do dnia dzisiejszego ukazało się już takich seryj 9 i jak wiemy cieszą się one wielkim powodzeniem.

Jeśli teraz zrobimy rzut oka ogólny na krajową produkcję muzyki poważnej z przykrością skonstatujemy, że u nas prawie nic się nie robi w tej dziedzinie! Nikt poważnie nie myśli o stworzeniu kolekcji płyt, składającej się z muzyki polskiej (o konkurowaniu z zagranicą, jeśli chodzi o nagrywanie repertuaru wszechświatowego, tym bardziej nie może tu być mowy!) a o nakreśleniu jakiegokolwiek bądź planu w tym względzie nie można nawet marzyć!

Skoro czynniki miarodajne o tym nie myślą — trudno wymagać od „ubogich" krajowych wytwórni płytowych, aby nakreśliły jakieś plany nagrań poważnej muzyki, której (jak na złość!) nie żądają po sklepach detalicznych. W Polsce zarabia się na płytach z piosenkami rewiowymi, melodiami z filmów dźwiękowych lub z tangami, przerobionymi z cygańskich lub rosyjskich romansów... Najpoważniejszym utworem, który ma jeszcze jakie takie wzięcie u klienteli — jest „Smutna piosenka" (Chanson triste) Czajkowskiego w nagraniu chóru Dana (!!!!) a w najlepszym razie Humoreska Dworzaka... Wobec tak krytycznej sytuacji jasnym jest, że nagrywanie polskiej muzyki może odbywać się jedynie przy pomocy pewnego funduszu czy to ministerialnego czy też czerpanego z Funduszu Kultury Narodowej.

O zbyt takich płyt możemy nie martwić się jeśli sobie uprzytomnimy:

1) ile szkół w Polsce potrzebuje płyt z polską muzyką na przewidziane w programie nauczania t. zw. „audycje muzyczne";

2) jak wielkie zainteresowanie polską muzyką panuje stale poza granicami naszego kraju nie tylko wśród naszych emigrantów lecz także wśród obcych!

3) że właściwie nie posiadamy „reprezentacyjnych" płyt z polską muzyką, które mogłyby być rozesłane w celach propagandowych przez M. S. Z. do radiofonij zagranicznych, do dyrygentów, instrumentalistów i śpiewaków przeważnie nie znających poza Chopinem innych polskich kompozytorów.

4) że organizując „subskrypcję" na poszczególne serie polskich utworów możemy zdobyć szereg zamówień z krajowych konserwtoriów, szkół muzycznych — wreszcie od prywatnych osób, dla których sprawa propagandy polskiej muzyki nie jest obojętna!

Jak już wspominaliśmy na tym miejscu, były próby nagrywania polskiej muzyki i to nawet symfonicznej! Grały tej miary orkiestry, co Filharmonia Warszawska, Opera Warszawska i Orkiestra Polskiego Radia. Niestety, te nieliczne nagrania są kroplą w morzu a tytuły nagranych polskich dzieł giną w powodzi tytułów bezwartościowych utworów w niezbyt wybrednie wydanych katalogach. Brak reklamy tego rodzaju utworów i specjalnych katalogów muzyki polskiej daje się dotkliwie odczuć.

Z przykrością muszę jeszcze na tym miejscu poruszyć pewną sprawę. Wiadomy jest mianowicie fakt, że polskie płyty z poważną muzyką nie dają żadnego zysku. Sprzedaż ich zmniejsza jedynie deficyt wytwórni, a w najlepszym razie zwraca koszt nagrania. Nagrywanie takich płyt przez wytwórnie nazwałbym „dobroczynnością" na rzecz naszej kultury muzycznej.

Niestety, znam już dwa wypadki, że spadkobiercy tej miary kompozytorów co Stanisław Moniuszko i Zygmunt Noskowski, których dzieła stały się poniekąd własnością całego narodu — obrali sobie za cel właśnie wytwórnie płytowe i przez wysuwanie pewnych pretensyj (skąd inąd słusznych i przy innej koniunkturze zupełnie uzasadnionych) — mogą doprowadzić do wycofania ze sprzedaży i tak nielicznych polskich kompozycyj z tak wielkim trudem i wysiłkiem nagranych!

Przechodząc do sprawy nowych nagrań płytowych, podaję numery ciekawszych nagrań z ubiegłego miesiąca.

1. J. S. Bach:
   a) Koncert włoski w wyk. Berlińskiej Filh. pod dyr. Hansa Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E 2079—80.
      Uwaga: Jako dodatek: K. W. Gluck: Gawot (z Armidy) i Tambourin (z Ifigenii w Aulidzie);
   b) Dwie Suity w wyk. kameralnego zespołu pod kierunkiem Adolfa Buscha. Suita No. 1 (C-dur) H. M. V. DB 3012—14; Suita No. 2 (h-moll) H. M. V. DB 3015—17.
2. W. A. Mozart:
   Sinfonie B-dur (K. V. 319) w wyk. Edwina Fischera z tow. ork. kameralnej. H. M. V. DB 3000—3002.
3. L. van Beethoven:
   a) Symfonia A-dur No. 7. Filharmonia New-Yorska pod dyr. Artura Toscaniniego. H. M. V. DB 2986—2990;
   b) Symfonia C-dur (No. 1) op. 21 Filh. Berlińska pod dyr. Hansa Pfitznera H. M. V. (= Grammophon) LM 95093—5;
   c) Koncert fortepianowy Es-dur No. 5, Wilhelm Kempff z tow. Filh. Berlińskiej H. M. V. (= Grammophon) LM 67082—86;
   d) Kwartet e-moll op. 59 No. 2, Budapeszteński kwartet. H. M. V. DB 2907—10;
   e) Sonata f-moll op. 57 (Apassionata), Rudolf Serkin. H. M. V. C 2879—2881.
4. G. Rossini:
   Uwertura do op. „Włoszka w Algierze", Filh. New-Yorska pod dyr. Artura Toscanini. H. M. V. DB 2943.
5. C. M. Weber:
   Uwertura do op. „Wolny Strzelec" oraz wstęp do III-go aktu tejże opery, Berlińska Filh. pod dyr. W. Furtwänglera. H. M. V. (= Grammophon) LM 67108—9.
6. Fr. Schubert:
   Symfonia h-moll (niedokończona), a) Wiedeńska Filh. pod dyr. Bruno Waltera, H. M. V. DB 2937—9; b) Berlińska Filh. pod dyr. Eryka Kleibera, Telefunken. E. 1777—79.

7. H. Berlioz:
   Fragmenty z „Potępienia Fausta" (marsz, menuet, presto i walc), Bostońska ork. pod dyr. Sergiusza Kussewickiego. H. M. V. DB 3009—10.

   Uwaga: Jako dodatek (na czwartej stronie) G. F. Haendel: Larghetto z Concerto Grosso h-moll No 12. (w tymże wykonaniu).
8. J. Brahms:
   a) Wariacje op. 21 No. 1, Wilhelm Backhaus. H. M. V. DB 2808;
   b) Symfonia D-dur No. 2, op. 73, Londyńska Filh. pod dyr. Tomasza Beechama, Col. LWX 124—128.
9. M. Rimskij-Korsakow:
   Aria z op. „Cesarska narzeczona", Milica Korjus. H. M. V. (= Electrola) EH 994.
10. R. Strauss:
    Dwie pieśni: a) Cäcilie, b) Fruhlingsfeier w wyk. Viorica Ursuleac (sopr.). H. M. V. (= Grammophon) J 30017.
11. I. Strawiński:
    Koncert skrzypcowy D-dur, Samuel Dushkin z tow. orkiestry „Lamoureux" pod dyr. kompozytora. H. M. V. (= Grammophon) LM 67110—12.
12. Dwie pieśni w wykonaniu „niemieckiej Szlemińskiej" — Elisabeth Schumann: a) Fr. Schubert: „Śpiewaj skowronku!"; b) J. Brahms: "The little Sandmann". H. M. V. DA 1526.
13. Dwie arie „odświeżone" (na nowo nagrane) w wyk. Enrico Caruso — a) G. Bizet: Aria z kwiatkiem z op. „Carmen"; b) P. Mascagni: Aria (pożegnanie z matką) z op. „Rycerskość Wieśniacza". H. M. V. DB 3023.
14. Godne uwagi jest doskonale nagranie chóralnego fragmentu z 3-go aktu op. „Halka" (Po nieszporach przy niedzieli) w wyk. Opery Hamburskiej pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a (w języku niemieckim). Telefunken E 1934.

    Może to precyzyjne, technicznie bez zarzutu wykonane nagranie zachęci nas do zrobienia jeszcze lepszego nagrania tegoż fragmentu, ale tu, w Polsce i po polsku!
15. Louis Spohr:
    Koncert skrzypcowy a-moll No. 8 op. 47, Georg Kulenkampff z tow. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E 1847—49.
16. A. Dworzak:
    Koncert wiolonczelowy op. 104, Gaspar Cassado z tow. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken 1893—97.
17. J. Sibelius:
    Dwie pieśni (po szwedzku) w wyk. słynnej murzyńskiej śpiewaczki Marion Anderson. H. M. V. DA 1517.
18. Dwie arie w wyk. Erny Sack (sopranu, posiadającego w swej skali głosowej całą trzykreślną oktawę!) — a) G. Donizetti: Aria z op. „Don Pasquale"; b) G. Verdi: Aria z op. „Rigoletto". Telefunken E 1755.

R o m a n P a l e s t e r: Petite Ouverture. Partition d'orchestre. Edition M. Arct, Varsovie. Str. 45. (Czas trwania: 5 minut.)

Sądząc z okładki, można by przypuścić, że utwór Palestra został wydany w jakiejś kolonii francuskiej „Varsovie"; dopiero następna strona rozwiewa całkowicie to niemiłe złudzenie, gdyż czytamy tam po polsku czarno na białym, że chodzi o „Małą Uwerturę" na orkiestrę, że została ona wydrukowana w Polsce przez M. Arcta i zacopyrightowana w New-Jorku u „Sesac'a" w 1937 r. Wszystko więc w porządku i od tego miejsca należy się p. Michałowi Arctowi entuzjastyczna oda pochwalna.

Pierwsza polska partytura symfoniczna wydrukowana przez prywatnego polskiego wydawcę! Już za to jedno trzeba złożyć wydawnictwu M. Arcta gorące wyrazy podziękowania. Znalazł się nareszcie w Polsce choć jeden wydawca-muzyk, który się zdecydował ponieść ryzyko nakładu partytury orkiestrowej i to w dodatku „modernistycznej"! Fakt ten jest tak niezmiernie doniosły sam przez się, że wyklucza jakiekolwiek zarzuty, natury formalnej (jak np. pewne niedopatrzenia w znakach chromatycznych): nuty są wydane świetnie, nie ma co gadać. Sztych ładny, wyraźny; papier pierwszorzędny, aż miło do ręki wziąć! Cudów dokonuje ten amerykański „Sesac" (Society of european stage authors and composers) że potrafi takich bodźców dostarczyć naszym polskim wydawcom. Należy spodziewać się, że i inne zacne firmy polskie, zachęcone dobrym przykładem p. Arcta zdobędą się na odwagę drukowania współczesnych kompozycji polskich, a i sam p. Arct, o ile się nie zawiedzie na swej pierwszej stawce, zachęci się do dalszych eksperymentów w tym samym kierunku. Najtrudnieszym zwykle bywa początek: gdy raz przesąd o nierentowności wydawnictw polskiej muzyki symfonicznej zostanie przełamany (może kiedyś i na poważnych kompozytorach zaczną wydawcy zarabiać), sprawa ogłaszania drukiem dzieł orkiestrowych w Polsce nie będzie się przedstawiała tak beznadziejnie, jak dotychczas.

Wypada teraz z kolei zająć się treścią utworu i jego autorem, co szczęśliwie umiał zdobyć nabywcę dla swego dzieła.

Geneza tej kompozycji jest następująca. Po napisaniu olbrzymiej 4 częściowej symfonii, której konstrukcja przypominała rozpiętość drapacza chmur, Roman Palester zapragnął stworzyć muzykę przejrzystą, prostą, dostępną dla ogółu, słowem — popularną. Chodziło mu o utrzymanie się w stylu współczesnym, i na zdecydowanym poziomie artystycznym, ale przy jednoczesnym doborze tematów, mogących trafić do gustów szerokiej publiczności. Z tego trudnego zadania wywiązał się Palester po mistrzowsku. „Mała uwertura" posiada wszystkie zalety doskonale pomyślanego utworu: przejrzystość i zwięzłość formy, jasność i plastykę tematów, błyskotliwą szatę orkiestrową, humor, wdzięk i lśniącą dowcipem fakturę. „Uwertury" słucha się z prawdziwą przyjemnością.

Równie interesująca jest przy studiowaniu. Po 4 taktach brawurowego wstępu (Allegro vivace) na tle ciekawej pod względem rytmicznym harmonii w skrzypcach, fagot solo wprowadza charakterystyczny temacik staccato w b-dur, oparty o dominantę. Podtrzymuje go banjo-tenor. Po 8 taktowym

okresie fortepian z klarnetem cytują ten sam temacik w d-dur, po czym przekorny jak figiel motyw odzywa się we fletach i obojach w f-dur następnie winduje się po 4-o taktowym łączniku do smyczków, aby wreszcie poruszyć w e-dur całe tutti.

Nie trzeba się łudzić, że opisana ekspozycja posiada brzmienie tonalne. Palester dał swemu niefrasobliwemu tematowi oryginalną oprawę z harmonicznym pieprzykiem, interesującą zarówno ze względu na jej charakterystyczną rytmikę jak i problemy dobrze rozplanowanych kontrastów.

Po skończonym tutti — ekspozycji pierwszego tematu — trąbka solo pnie się w górę, załamując się w 3-m takcie, gdzie przechodzi w łącznik, zaczerpnięty z motywu tematycznego. Część drzewa z fortepianem wprowadzają drugi temacik, równie kokieteryjny, jak pierwszy, jednak dostatecznie odcinający się od poprzedniego. Ekspozycja drugiego tematu osiąga po pewnym czasie punkt kulminacyjny, po czym po pauzie zaczyna się przeróbka. Trąby i waltornie wystukują jako tło akord dominantowy do f a skrzypce I i II „ogadują" pierwszy temat na przeróżne sposoby. Następuje szereg progresji z tonacji na tonację według koła kwintowego. Na trzeciej wersji w Es zdarza się mała katastrofa, lecz tuba solo z honorem ratuje sytuację: wytrąbia sama temat na wesoło. Zamiast przeróbki drugiego tematu powraca łącznik na tle diatonicznych pochodów kwintetu unissono. Raptownie, po krótkim stringendo, rozbrzmiewa reprisa w tutti e dur. Temat jest doskonale rozłożony na blachę z fortepianem i skrzypce. Kontrapunktuje całe drzewo i basy. Wszystko do końca odbywa się według recepty klasycznej uwertury: repriza drugiego tematu i brawurowa coda.

Odpowiednia adnotacja na wstępie partytury objaśnia że „napisana („Mała uwertura") jest w skondensowanej formie klasycznej uwertury i odznacza się żywym tempem i wesołym charakterem".

Wesołym inspiratorem utworu jest p. Tomasz Jaworski, któremu kompozycja została zadedykowana i który podobno miał ją wykonać po raz pierwszy na popularnym koncercie po 10-cio minutowej próbie. Świetna legitymacja dla nieomylnej ręki instrumentacyjnej autora i dostępności tej partytury dla orkiestr o różnych poziomach.

Trzeba również wziąć pod uwagę prosty zespół, na jaki została przeznaczona: podwójne drzewo, 2 trąby, 2 waltornie, puzon, tuba, fortepian, banjo-tenor, perkusja (3-ch wykonawców) i kwintet. Te zalety, w połączeniu z lekko banalną tematyką „Małej uwertury" gwarantują nowemu utworowi Palestra — niezbyt wyszukanemu pod względem muzycznym, skonstruowanemu jednak zręcznie, — długotrwałe i wszechstronne powodzenie na wszystkich estradach koncertowych.

Michał Kondracki

Karol Hławiczka: Polskie Tańce Ludowe. Warszawa. Gebethner i Wolff.

Zbiór tych tańców ułożony jest w sposób celowo uproszczony. Wskazuje na to wyraźnie faktura, ograniczająca się do prowadzenia znanych melodii w prawej ręce, a w lewej do uderzania najprostszych funkcyj w rytmie danego tańca. Ten rodzaj opracowań nie wymaga właściwie oceny, bo nie jest ani zły ani dobry.

S. W.

Pietruszyńska Jadwiga: *Dudy Wielkopolskie*. Poznań, 1936. Skład Główny: G. Gebethner i Wolff, 8°, 80 str. Archiwum Etnograficzne Instytutu Zachodnio-Słowiańskiego Uniwersytetu Poznańskiego, Zeszyt 2.

Nasza na razie jeszcze bardzo uboga literatura o polskich instrumentach ludowych — bo oprócz *jednej* monumentalnej pracy Adolfa Chybińskiego p. t. „Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu", Kraków, 1924, istnieją tylko mniejsze rozprawy tegoż autora oraz luźne wzmianki i notatki różnych etnografów i obserwatorów — została w piękny sposób wzbogacona przez wyżej wymienioną pracę młodej muzykologiczki, która wyszła ze szkoły poznańskiej. W oparciu o „Regionalne Archiwum Fonograficzne", pozostające pod kierunkiem prof. dr. Łucjana Kamieńskiego, które specjalnie poświęcone jest wielkopolskiemu folklorowi muzycznemu, zbadała J. Pietruszyńska kulturę dudziarską w Wielkopolsce. Właściwie mówiąc, odkryła na nowo istnienie tej sztuki ludowej tak szeroko i gęsto rozmieszczonej, a zarazem — jak wykazuje autorka — tak jeszcze żywotnej, jakiej nie spotykamy już nigdzie indziej w Polsce. Drogą objazdów, metodycznych wypytywań oraz obserwacji w terenie i badania zebranego materiału w Zakładzie Muzykologicznym autorka uzyskała bardzo interesujący i ważny materiał o dudach, siesieńce, koźle i dudkach. 109 dudziarzy i koźlarzy udało się autorce „znaleźć" i zebrać od nich informacje itp. Trudno wzgl. nie możliwe jest w tym krótkim referacie nawet wymienić tylko najważniejsze naukowe zdobycze, które potrafiła autorka podać wzorowo jasnym sposobem i lekkim, płynnym stylem. Po krótkich uwagach o „metodzie badań terenowych", autorka szczegółowo przedstawia: dudy w dawnej Wielkopolsce (rozdział ten zawiera wiele cennych uwag i sprostowań), dudy w Wielkopolsce dzisiejszej (nomenklatura ludowa, zasięg geograficzny dudów wielkopolskich, żywotność praktyki dudziarskiej w Wielkopolsce, sztuka wyrobu dudów, strój dudów wielkopolskich, skala dudów wielkopolskich, typika regionalna wśród dudów wielkopolskich, wielkopolscy dudziarze na wychodźtwie); wielkopolskie siesieńki (pasterski instrument, to samo co średniowieczne „Platerspiel"); kozioł zbąski (praktyka muzyczna koźlarzy, jej żywotność i tradycje, konstrukcja kozła, sztuka wyrobu kozłów, strój kozła, skala kozła, praktyka koźlarska w przyszłości); zbąskie dudki doślubne; związki dudów wielkopolskich z dudami poza polskimi; dudy wielkopolskie wobec historycznych pomników z zakresu instrumentoznawstwa. Na końcu pracy znajduje się jeszcze „powiatowy spis dudziarzy i koźlarzy wielkopolskich". Rysunki, fotografie i 4 mapy zamykają wartościowe studium, które budzi nadzieję, że rozprawa ta stanowić będzie początek szeregu muzyczno-etnograficznych prac młodych wychowanków poznańskiego „Zakładu Muzykologicznego".

J. Pulikowski

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ubiegły okres sprawozdawczy należy uznać za wyjątkowo udany zarówno pod względem doboru artystów, jak też z powodu interesujących programów.

Wielką sensacją artystyczną były dwa koncerty tak dawno nie słyszanego u nas Fritza *Kreislera*, które zgromadziły wielkie tłumy specjalnej, niespotykanej na innych kocertach, publiczności. Gra Kreislera. otoczonego wciąż nimbem sławy najlepszego skrzypka na świecie, nie dorównywała jednak poziomowi takiego Hubermana lub Buscha. I nie sądzę, by należało przyczyny tego szukać w starzeniu się artysty. Chodzi tu nie o fakt ewentualnego spadku formy, ale o zestarzenie się samego stylu gry, o różnicę epok. My teraz oczekujemy już czego innego od wirtuoza: obok głębi i rozmachu wymagamy również precyzji technicznej i powagi stylistycznej. Artyści tej miary co Busch lub Szigeti dowiedli nam, że cechy te mogą być połączone i że niekoniecznie wielkiemu artyzmowi musi towarzyszyć pewna niedbałość o szczegóły, o styl, o technikę. Dlatego nie przechodzimy do porządku dziennego nad niedociągnięciami w grze Kreislera. Ale nie przeszkadza to nam również ocenić jej prawdziwych walorów, czegoś, co jest trudne do zdefiniowania, a co się w jego grze niewątpliwie wyczuwa, czegoś, co da się tylko określić jako pewna „wielkopańskość" interpretacji, wielki gest. na który niewielu młodszych wirtuozów umie się zdobyć, a który wywiera tak fascynujące wrażenie na publiczność. Dało się to wyczuć w pewnych momentach „Koncertu" Beethovena, odegranych z prawdziwym natchnieniem, a lepiej jeszcze w mniej poważnych, ale niewątpliwie bardzo efektownych utworach samego Kreislera.

O ile mieliśmy tu do czynienia ze świetnym przykładem artyzmu starej daty, o tyle całkowicie w nowy świat przenosi nas sztuka saksofonisty duńskiego Sigurda *Rashera*, który wystąpił na koncercie Polskiego Radia w „Romie". Młody ten a już sławny w Europie artysta jest obecnie bodaj jedynym wirtuozem na świecie, specjalizującym się w poważnym repertuarze na saksofonie, instrumencie, który tak niesprawiedliwie został, zupełnie zresztą przypadkowo zepchnięty do kategorii instrumentów jazzowych. Dzięki swemu mistrzowstwu technicznemu, pozwalającemu na ogromne rozszerzenie skali i efektów dźwiękowych saksofonu, wykazał Rasher jak bogate możliwości zawiera ten instrument, łączący w sobie cechy brzmieniowe instrumentów dętych i smyczkowych; dzięki zaś swej wielkiej kulturze muzycznej i niezwykłemu wyczuciu nowej muzyki, dowiódł jak doskonale nadaje się saksofon do muzyki poważnej. To też niemal całkowicie Rasherowi zawdzięczać należy, że szereg wybitnych kompozytorów współczesnych pisze utwory na saksofon solo, narazie tylko dla Rashera, ale z czasem, można się spodziewać i dla innych wirtuozów, zachęconych rozrośnięciem się literatury saksofonowej.

Obok tych dwuch sensacyj artystycznych należy zanotować wspaniały triumf Ewy *Bandrowskiej-Turskiej*, której tak dawno nie słyszeliśmy w godnym jej repertuarze współczesnym. Jej wykonanie „Koncertu na głos z orkiestrą" *Kasserna* było zupełnie niezrównane zarówno pod względem mistrzostwa technicznego jak i kultury muzycznej. Rewelacją dla Warszawy był występ w Filharmonii zupełnie nieznanego u nas pianisty niemieckiego Wilhelma *Kempffa*, reprezentującego szkołę niemiecką w najlepszym sensie tego słowa: Świetną technikę, potężny ton, pewną, utrzymaną, jednak w karbach ekstatyczność interpretacji i głęboki pietyzm dla dzieła. Zalety te połączone z niezwykłą zdolnością uwypuklania ukrytych spoideł formalnych utworu sprawiły, że jego interpretację „Koncertu B-dur" *Brahmsa* należy zaliczyć do zupełnie wyjątkowych.

Usłyszeliśmy poza tym Egona *Petri*, któremu jednak nie odpowiada styl Szopenowski (Koncert e-moll) i *K. Kranca*, który bardzo kulturalnie wykonał „Koncert d-moll" *Bacha*.

W tym okresie sprawozdawczym poznaliśmy również drugiego obok Ansermeta mistrza nowej muzyki Hermana *Scherchena*. Podobnie jak Ansermet jest on nie tylko świetnym dyrygentem, ale również doskonałym znawcą muzyki współczesnej i jej bardzo aktywnym propagatorem zarówno na polu teoretycznym (on to był założycielem sławnego pisma „Melos"; obecnie redaguje na wielką skalę zakrojone czasopismo „Musica Viva"), jak praktycznym (jemu zawdzięczają swoją sławę liczni kompozytorzy awangardowi, m. innymi Alban Berg) i pedagogicznym (Kursy dyrygenckie i ogólno-muzyczne organizowane przez niego co roku w większych miastach Europy cieszą się wielkim rozgłosem). Miał on między innymi, korzystając ze swego pobytu w Polsce wystawić u nas balet Strawińskiego „Historia żołnierza" w oryginalnych dekoracjach i swojej inscenizacji ściśle zgodnej z intencjami Strawińskiego. Wystawiał on ten balet już w szeregu europejskich centrów muzycznych, wywołując wszędzie furorę. Niestety w naszych warunkach okazało się, że ta impreza jest nie do zrealizowania, chociażby ze względów materialnych, gdyż trudno u nas liczyć na to by podobne przedstawienie zainteresowało szersze grono publiczności. Wobec tego cały projekt spalił na panewce. Komentarze chyba zbędne.

Musieliśmy się więc ograniczyć do wysłuchania koncertu, dyrygowanego przez Scherchena w Filharmonii. Dał on dowód swego mistrzostwa zarówno w repertuarze klasycznym (*Mozarta* „Serenada notturno" i J. Ch. *Bacha* „Symfonia B-dur") jak w nowym („Pacific 231" *Honeggera* i „Pulcinella" *Strawińskiego)* prowadząc te utwory z niezwykłą subtelnością, precyzją i sugestywnością. Nowoczesny na ogół repertuar miał również wybitny i ceniony u nas dyrygent rosyjski Emil *Cooper*, który jednak po Scherchenie i w porównaniu z Ansermetem, wywarł nieco słabsze wrażenie, niż w sezonach ubiegłych. Natomiast pamiętny był tegoroczny przyjazd Hermana *Abendrotha*. Wprawdzie jego wykonanie „IX-tej Symfonii" ustępowało w tym roku, częściowo może z winy orkiestry, wykonaniu zeszłorocznemu, ale za to dał on na koncercie popołudniowym wspaniałą, naprawdę porywającą interpretację „V-tej Symfonii", która była też rehabilitacją orkiestry, mającej jeden ze swych najlepszych dni.

Programy koncertów filharmonicznych były w okresie sprawozdawczym urozmaicone i naprawdę bardzo ciekawe. Muzyka współczesna była wyjątkowo obficie uwzględniona, jakkolwiek mieliśmy stosunkowo mało pierwszych wykonań. Wśród nich pierwsze miejsce zajmuje czarująca, pełna wspaniałych wynalazków dźwiękowych „Pulcinella" *Strawińskiego*. Ten jego okres „klasycyzujący" jest u nas bardzo mało znany i chcielibyśmy poznać więcej utworów w tym stylu. To też szkoda, że następny Strawiński w programie koncertu Coopera był reprezentowany przez Suitę z „Ptaka Ognistego", prowadzoną jeszcze tak niedawno przed tym przez Ansermeta. Bardzo dodatnie wrażenie wywarł w interpretacji Scherchena dawno u nas nie grany „Pacific" *Honeggera*, utwór, który pomimo zewnętrznej powłoki dzieła „maszynowego", posiada wartości muzyczne znacznie głębsze i dlatego nietylko nie zestarzał się, ale jest nadal utworem porywającym, chociaż tak zwana

„maszynowa muzyka", najtrywialniejsza chyba postać muzyki „rzeczowej", oddawna już wyszła z mody i przestała epatować.

Zestarzał się natomiast „Koncert na głos i orkiestrę" T. Z. *Kasserna*. Pomimo niezaprzeczonych wartości muzycznych, interesujących pomysłów, efektownej interpretacji, ma on w sobie wszystkie wady cechujące na ogół młodą twórczość polską sprzed 10 lat: pewien eklektyzm stylistyczny, predylekcję do form niesprecyzowanych, do melodii o zatartych konturach i chwiejnej harmonice. Wady te występują ze szczególną wyrazistością na tle faktury wokalnej.

Bardzo słabym utworem jest młodzieńcza „Rapsodia murzyńska" *Poulenca*, która nie tylko nie przypomina w niczym o wiele ciekawszej prawdziwej muzyki murzyńskiej, ale nawet w oderwaniu od założenia razi ubóstwem inwencji i naiwnością faktury. W zestawieniu z tą nieudaną muzyką nowoczesną ogromnie wygrywa arcydzieło wielkiego prekursora modernizmu: „Obrazy z wystawy" Modesta *Musosrgskiego*. Był to może jedyny w dziejach muzyki prawdziwy naturalista, któremu się udawało przedstawiać przy pomocy muzyki rzeczy pozornie najmniej do tego nadające się. I niezależnie od tej niezwykłej wyrazistości, są te obrazki bardzo ciekawe muzycznie i zalet tych nie straciły do dziś dnia. Świetna orkiestracja *Ravela* jeszcze lepiej uwypukliła wartości utworu. Z innych ciekawszych utworów, jakie znalazły się w programach koncertów filharmonicznych, należy wymienić efektowne „Wariacje chromatyczne" Bizeta, wydobyte z zapomnienia i zinstrumentowane przez Weingartena oraz „Ciaconnę" *Bacha* w nieco za ciężkiej instrumentacji *Caselli*.

W tym urozmaiconym programie brakowało tylko jakiegoś pierwszego wykonania nowego utworu polskiego. Lukę tę wypełnił koncert Polskiego Radia w „Romie", gdzie orkiestra pod dyr. Grzegorza *Fitelberga* wykonała po raz pierwszy „Concertino na orkiestrę" Bolesława *Woytowicza*. Znajdujemy w tym utworze tę samą doskonałą robotę, pewność techniczną i szlachetność faktury, co w „Poemacie żałobnym". Jedynie tematyka jest w tym nowym utworze mniej interesująca, nie wolna zresztą od reminiscencyj. W każdym razie dzieło to jest znacznie ciekawsze od obu utworów na saksofon, wykonanych przez Raschera na tym samym koncercie, a napisanych specjalnie dla niego przez dwóch wybitnych kompozytorów współczesnych. „Koncert" J. Iberta pełen gracji i wdzięku, w inwencji jest jednak dość banalny; w „Koncercie" Larsa E. *Larssona*, najwybitniejszego kompozytora szwedzkiego młodego pokolenia, dziwi niewspółczesność i nieoryginalność faktury. Poza tym koncert w „Romie" zawierał efektowną suitę z baletu de *Falla* „Trójkątny kapelusz", symfonię *Boccheriniego* i prześliczną uwerturę *Rossiniego* do opery „Scala di seta".

W Konserwatorium ruch koncertowy nieco zamarł. Częściowo z powodu epidemii grypy, a głównie chyba wskutek wybitnego zmniejszenia się frekwencji publiczności koncerty były rzadkie. Z ciekawszych momentów zanotować należy występ Bolesława *Woytowicza* oraz koncerty dwóch artystów włoskich skrzypka R. *Barreza* i pianisty E. *Scarlino*.

Program VIII audycji Tow. Muz. Współcz. wskutek grypy srożącej się wśród wykonawców ulegał parokrotnym zmianom, aż wreszcie z zapowiedzianych pierwotnie numerów ostał się jedynie *Rascher*. Program wykonany

przez niego na audycji był znacznie ciekawszy od tych utworów, jakie grał w „Romie". Zwłaszcza wartościową się okazała „Sonata na saksofon i fortepian" *Jacobiego*, o wspaniałej konstrukcji i bardzo ciekawych efektach barwnych, opartych na specjalnych połączeniach saksofonu i fortepianu. Poza tym wykonał Rascher „Introdukcję i Capriccio" E. *Borcka* i lżejszy w aspiracjach „Taniec Satyra" Fredy *Swain*.

Ciekawe były pieśni *Ravela* i *Bartóka* odśpiewane przez M. *Janowskiego*. I. *Rosenbaum* i J. *Lefeld* wykonali utwory *Debussyego* i *Poulenca* pisane specjalnie na fortepian na 4 ręce.

Stow. Miłośników Dawnej Muzyki obchodziło uroczyście dziesięciolecie istnienia. Koncert jubileuszowy zawierał piękną „Sonatę na dwoje skrzypiec i organy" S. *Szarzyńskiego*, „Suitę D-dur" na orkiestrę J. S. *Bacha* i „Te Deum" *Haendla* z udziałem A. *Michałowskeigo*, chóru Kość. Zbawiciela i ork. kameralnej pod dyr. T. *Zalewskiego*.

Konstanty Regamey

POZNAŃ

Druga połowa sezonu zapowiada się zajmująco o tyle, że wystąpić ma szereg obcych kapelmistrzów. Dotychczas widzieliśmy ich dwóch: Matačiča i Scherchena, a na najbliższych koncertach mają się ukazać przy pulpicie Benda i Zdzisław Jahnke.

Zarówno Matačič jak i Scherchen zrobili tutaj wielkie wrażenie, — pierwszy swą bezpośredniością, wielkim temperamentem, poważną kulturą muzyczną i dużą techniką kapelmistrzowską, — drugi pedantyczną dokładnością, wyciąganiem szczególików i zmuszaniem orkiestry do takiej subtelności dynamicznej, jakiej nie słyszeliśmy w naszym zespole pod żadnym innym dyrygentem. Muzycznie Scherchen nie zawsze jest przekonywujący a jego smak artystyczny jest niekiedy gatunku średniego, zajmującym jest jednak zawsze. Dla orkiestry jest on pedagogiem nieocenionym, szczególnie tam gdzie orkiestry są pozostawione samym sobie — jak to właśnie w Polsce się dzieje. Męczy muzyków swoją pedanterią i bardzo nieraz dziwacznymi wymaganiami (smyczkowanie koniecznie naodwrót i na przesadnie nieraz wielkich łukach), ale ostateczny efekt jest taki, że wszystko wydaje się naturalne i proste.

Z nowości usłyszeliśmy drugą symfonię Szostakowicza, pomyślaną chyba programowo, bo tak w niej dużo obrazowości, podanej zresztą w niezwykle zwartej formie i środkami nieomylnie celowymi. Umiarkowana w brzmieniu wybitna ta symfonia celuje także znakomitą instrumentacją.

Pierwszy raz również słyszeliśmy zgrabnie zrobione, na ludowych motywach oparte „Kolo" Gotovaca, kompozytora jugosłowiańskiego. Z wymienionymi nowościami zapoznał nas Matačič, dyrygent opery w Zagrzebiu. Koncert fort. Schumanna w tym samym programie odegrał ceniony i lubiany pianista tutejszy, kierownik muzyczny radia poznańskiego Franciszek Łukasiewicz, który swymi występami w Niemczech i Austrii zdobył sobie ostatnio w prasie tamtejszej duże uznanie.

Jednym z poranków dyrygował niżej podpisany a solistą był młody pianista bydgoski Edmund Rösler (wariacje symf. Francka).

Z lokalnych nowości do zanotowania pierwsze wykonanie kwartetu Pora-

dowskiego na koncercie kameralnym Polskiego Kwartetu Smyczkowego (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski). Opus Poradowskiego utrzymane jest w stylu, który nabiera cech stałości u tego kompozytora, technicznie doskonalącego się bez przerwy, choć w wyrazie właśnie ustalonego. Polski Kwartet Smyczkowy pracuje stale, występując często (i ofiarnie) publicznie, jak również i w radio. Z produkcji radiowych miejscowych trzeba podkreślić sylwetkę Kasserna, ilustrację muzyczną Poradowskiego do „Rolanda" i wykonanie Ody żałobnej Bacha na chór, orkiestrę i solistów pod dyr. podpisanego.

St. Wiechowicz

WILNO

W grudniowym numerze „Muzyki" zamieszczona została korespondencja z Wilna tego rodzaju, że czytającemu wydawaćby się mogło, jakoby w Wilnie spędzano czas jedynie na intrygach i zwalczaniu „zasłużonych" w muzyce mężów. Sprawozdanie to wymaga uzupełnienia w postaci przytoczenia tego, co w ostatnim roku zrobiono. Zaczniemy od Konserwatorium, które prowadzone jest obecnie bez długów, które wypłaca najregularniej uposażenia i posiada budżet zrównoważony. Konserwatorium, które zaczęło pracę od pustych ścian, nabyło w drugim już roku istnienia sześć fortepianów na własność, wcale pokaźną bibliotekę nutową, trochę inwentarza i zdobyło zaufanie tak personelu nauczycielskiego i uczni jakoteż czynników oficjalnych, miejskich i społecznych. Pracę prowadzi się uczciwie, solidnie i pod kątem widzenia pewnej akcji, a nie wygodnej egzystencji jednej czy dwu jednostek. Konserwatorium łącznie z Radą Wil. Zrzeszeń Artystycznych prowadzi akcję budowy szkolnictwa muzycznego poza Wilnem. Od jesieni 1936 zostały powołane do życia Szkoła muzyczna w Święcianach, Instytuty muzyczne w Nowogródku i Grodnie. Klub Muzyczny rejestruje w III sezonie 37-mą audycję. Klub skupia w swym łonie najwybitniejszą inteligencję miasta i liczy w tej chwili przeszło 80 członków, wykazując stale tendencje rozwojowe. W ciągu ostatniego sezonu odbyło się szereg udanych wieczorów, jak wieczór sonat Beethovena (grali St. i J. Szpinalscy), wieczór pieśni niemieckiej (St. Korwin-Szymanowska). Koncert kameralny Kwartetu Polskiego (Umińska, Szaleski, Ochlewski, Adamska, Wysocka-Ochlewska) cieszył się ogromnym powodzeniem. Należy mieć nadzieję, że w przyszłym roku Klub zdobędzie się jeszcze na szerszą akcję sprowadzania polskich artystów z poza Wilna.

Klub prowadzi koncerty szkolne dla uczniów zakładów średnich i szkół powszechnych. Frekwencja na porankach około 1.000 osób.

W orkiestrze symfonicznej przeprowadzono mocną selekcję Pozbyto się elementu niewykwalifikowanego i niepewnego pod względem moralnym (np. jeden z członków dawnego zarządu orkiestry ma za sobą wyrok karny za sprzeniewierzenie). Dzisiaj w orkiestrze gra dużo osób młodych, absolwentów bądź starszych uczniów konserwatorium. Reorganizacja dała doskonałe wyniki. W ub. sezonie orkiestra wileńska (prowadzona świetnie przez Cz. Lewickiego) zajęła trzecie miejsce wśród orkiestr radiowych różnych miast polskich. W tym roku sprawy poszły jeszcze dalej i mamy nadzieję, że w ciągu najbliższego czasu orkiestra wileńska wysunie się na czoło orkiestr prowincjonalnych.

Jeszcze jedna dziedzina wymaga sanacji, a mianowicie wileńskie ajentury koncertowe, znajdujące się w rękach ludzi nie umiejących wogóle władać ani w mowie ani w piśmie językiem polskim. Po niepowodzeniach jesiennych (spowodowanych niepokojami antysemickimi) sezon koncertowy zamarł, dopiero ostatnio mieliśmy sensację. Przyjechał niejaki Johann Strauss z Wiednia i udawał kapelmistrza. Reklamowano tego pana w ten sposób, że można było przypuszczać, iż ten Strauss to autor „Zemsty Nietoperza" we własnej osobie (zm. 1899). Ponad to „wiedeńska orkiestra", z jaką Strauss przyjechał do Wilna okazała się miejscowego pochodzenia. Był też balet wiedeński, podobno jednak wiedenki pochodziły aż... z Katowic.

Ten odcinek życia muzycznego musi być oczyszczony. Wydarcie inicjatywy z brudnych rąk podejrzanego typu impresariów wileńskich wywoła wiele hałasu, może jeszcze jedną napaść w „Muzyce", ale przeprowadzone będzie.

Oto kilka faktów w uzupełnieniu „objektywnej" korespondencji „Muzyki". W każdym razie należy redaktorowi „Muzyki" pogratulować umiejętności dobierania sobie ludzi, którzy wiadomości swoje opierają wyłącznie na inwektywach osobistych, zasłaniając się tchórzliwie pseudonimem.

Irma

KRAKÓW

Grypa szalejąca w Krakowie nie oszczędziła sprawozdawców pism muzycznych, dlatego też i ten komunikat jest bardzo krótki i fragmentaryczny.

Koncertów odbyło się w ostatnim okresie sprawozdawczym dość dużo. Muzykę symfoniczną reprezentował popołudniowy koncert Filharmonii; odbył się on w porze podwieczorkowej i program miał zupełnie odpowiedni, t. zn. nadający się, całkiem dobrze do wykonania w kawiarni przy akompaniamencie brzęku naczyń. Trudno się zgodzić na narzucanie tego rodzaju programów instytucji tak poważnej jak Filharmonia, powołanej do kultywowania muzyki wyższej klasy, to też oburącz podpisuję się pod uwagami p. Wiechowicza, zawartymi w jego sprawozdaniu z życia muzycznego w Poznaniu, w poprzednim numerze Muzyki Polskiej.

Z solistów na pierwszym miejscu należy wymienić doskonałego skrzypka węgierskiego Telmanyiego. Poza tym wystąpiła pianistka krakowska, przebywająca od kilku lat w Berlinie, Halina Sembratówna; koncert ten przedstawił nam artystkę bezsprzecznie poważną, lecz zawiódł oczekiwania wielu słuchaczy. Gra p. Sembratówny posiada wprawdzie gruntowne podstawy techniczne i jest wybitnie muzykalna, lecz brak jej polotu i konsekwentnych koncepcji dynamicznych przeprowadzanych na szerszą skalę. Koncert młodego pianisty Alfreda Müllera wzbudził szacunek dla wykonawcy, który przedstawił program przeszło dwugodzinny, wielostronny i wymagający dużego wysiłku artystycznego i fizycznego. W skromniejszych ramach odbył się drugi występ p. Müllera i recital szopenowski utalentowanej pianistki N. Weisman Hublerowej, pożegnalny przed wyjazdem na konkurs do Warszawy.

Ażeby chociaż kronikarsko uzupełnić niekompletny obraz krakowskiego ruchu koncertowego w ubiegłym okresie wymienię Koncert symfoniczny Związku Zawodowego Muzyków Polskich, Koncert Związku Chórów po-

święcony pamięci St. Niewiadomskiego i recital jubileuszowy Konstantego Kniaginina.

Pogłoski o wznowieniu przedstawień opery jak dotąd, ciągle jeszcze nie sprawdzają się. Czyżby sprawa znowu utknęła na martwym punkcie?

Włodzimierz Poźniak.

Z ORMUZU

W ubiegłych miesiącach odbyły się objazdy koncertowe:
Na Wołyniu — Zwidrynówna i Małcużyński,
w Grodzieńszczyźnie i Kieleckim — Szlemińska, Umińska i Bukin,
w Łódzkim — Łuczaj, Jarzębski i Walentynowicz; Szlemińska i Lewiecki,
w Nowogródczyźnie — Szlemińska, Jerzy Szpinalski i Nadgryzowski,
w Wileńszczyźnie — Szlemińska, Koszeliński i Rutkowski,
na Pomorzu — Strokowska-Farjaszewska i Sztompka, Szlemińska-Rösler,
w Lubelszczyźnie i w Łódzkim — Zwidrynówna i Szpinalski,
w Radomiu i Ciechanowie — Gołębiowski, Kowalski i Nadgryzowski,
w Płocku — Grabowska-Kuczewska i Jarzębski,
w Skierniewicach na koncertach z udziałem orkiestry symfonicznej 18 p. p. brali udział: Jarzębski, Małcużyński, Gołębiowski, Łuczaj.

Teren działalności ORMUZ'u powiększył się w tym roku o nowe 17 miast: Kalisz, Łódź, Radom, Janów Lubelski, Łomżę, Ostrów Mazowiecki, Augustów, Hajnówkę, Swisłocz, Wołkowysk, Chełmno, Chełmżę, Dzisnę, Postawy, Mołodeczno, Lidę.

Programy VII—X koncertów w Wraszawie w Sali Konserwatorium zawierały: J. Chr. Bacha: Kwintet i Sonatę na 2 klawesyny, Mozarta: Kwintet klarnetowy i Kwintet na fortepian i instrumenty dęte, Szarzyńskiego: Sonatę, Bacha: Suitę D, Haendla: Te Deum, Schumana: Duety na sopran i tenor, Schuberta, Wolfa i Brahmsa: Pieśni, Żeleńskiego: Wariacje na kwartet smyczkowy, Zarębskiego: Kwintet fortepianowy, Szałowskiego: Suitę na skrzypce i fortepian.

Wykonawcami byli: Orkiestra i chór pod dyr. T. Zalewskiego, „Kwartet Polski", Zespoły kameralne, S. K. Szymanowska, M. Janowski, K. Czekotowski (śpiew), E. Umińska (skrzypce), M. Trombini-Kazurowa (klawesyn), J. Wysocka-Ochlewska (fortepian i klawesyn), K. Bacewicz i I. Rosenbaum (fortepian).

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Dnia 4-go stycznia odbyło się otwarcie *bydgoskiego studia radiowego.*

Katowice i Ziemia Śląska

Chóry „Ogniwo" i *„Magistracki"* w Katowicach przygotowują *IX-ą symfonię Beethovena*, której wykonanie jest tutaj projektowane na wiosnę.

*

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach oragnizuje *szereg popularnych wykładów o muzyce.* Będą to wieczory często o charakterze dyskusyjnym urozmaicone przykładami muzycznymi. Zadania prowadzenia tych wykładów w charakterze prelegentów podjęli się profesorowie Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

*

W Katowicach zaczęło wychodzi pismo *„Śląskie Wiadomości Muzyczne"*. Jest to miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej Śląska.

Kraków

Dnia 2-go lutego odbył się uroczysty koncert ku czci *ś. p. Stanisława Niewiadomskiego*, zorganizowany przez tutejsze towarzystwa śpiewacze.

*

Instytut włoski urządził *koncert kameralny*, na którym obok dzieł Rossiniego i Richetiego wykonano utwory Nodianiego, który jest na Uniwersytecie Jagiellońskim lektorem języka włoskiego.

Lublin

Odbył się tutaj *koncert* symfoniczny poświęcony *twórczości Lista.* Dyrygował E. Dziewulski, koncert fortepianowy a-dur wykonał prof. Paweł Lewiecki z Warszawy.

*

Na zjeździe Związku Polskich Stowarzyszeń Śpiewaczych i Muzycznych województwa lubelskiego uchwalono m. in. zorganizować w Lublinie *kurs dla dyrygentów chórów.*

*

Ukazał się pierwszy numer miesięcznika *„Lubelskie Wiadomości Muzyczne"*, redagowanego przez znanego muzyka tutejszego prof. Wierzbickiego.

Łódź

Łódzki oddział *Zw. Zaw. Muzyków Chrześcijan* urządził w Domu Śpiewaków *koncert symfoniczny* z udziałem orkiestry złożonej z 65-ciu osób pod dyr. A. Bautzkego; jako soliści wystąpili: K. Koronkiewiczówna, H. Lessing i A. Wentland. Wykonano utwory Dobrzyńskiego oraz Bacha i Wagnera.

Poznań

Zarząd Wielkop. Zw. Śpiew. wyznaczył zgodnie z regulaminem na zawody w r. 1937 następujące utwory.

Dla chórów męskich: Kat. I — Wal-Sikorski „Jakże nie mam smutna być?" Kat. II — K. Sikorski „Wierzba", Kat. III — T. Mayzner „Dwie pieśni ludowe".

Dla chórów męskich: Kat. I — Wallek-Walewski „Nokturn", Kat. II — St. Niewiadomski — „Hymn polskiej młodzieży", Kat. III — W. Poradowski „Wędrujemy borem lasem".

Dla chórów żeńskich: Kat. I — W. Raczkowski „Pasła pastereczka". Kat. II — St. Poradowski „Rusałki". Kat. III — Moniuszko „Wędrowna ptaszyna".

Każdy chór kategorii II i III jest obowiązany wykonać oprócz utworu wyznaczonego, utwór dowolny a nadto jednogłosowo Moniuszki „O matko moja" (ze śpiewnika wydanego przez związek).

Warszawa

W dniu 31-go stycznia r. b. *Państwowe Konserwatorium Muzyczne* obchodziło uroczyście *75-ą rocznicę swego wskrzeszenia.* Obchód jubileuszowy rozpoczął się mszą w kościele akademickim po czym w gmachu Konserwatorium odbyła się uroczysta akademia. Akademię zagaił rektor Eugeniusz Morawski a o zasługach wskrzesiciela u-

czelni Apolinarego Kątskiego mówił prorektor Wacław Kochański.

*

W dniu 21 lutego odbyła się w Filharmonii Warszawskiej uroczysta inauguracja *III-go konkursu im. Fr. Chopina.* Z 250 zgłoszonych kandydatów wybrano 105-u posiadających pełne kwalifikacje w myśl konkursowego regulaminu. Reprezentują oni 21 narodów, m. in. zainteresowanie wzbudza udział pianistów japońskich. Audycje konkursowe trwać będą do dnia 12-go marca r. b.

*

Instytut Fryderyka Chopina zawiadamia, że na dzień 15-go stycznia 1937 r. jako ostatni termin nadsyłania prac na *konkurs na dziełko o Fr. Chopinie* nadesłano prac 19. Wyniki konkursu podane będą w niedługim czasie.

*

Według ostatniej statystyki „*Polskiego Radia*" przyrost abonentów radia wyniósł w roku 1936-ym 37,7%. Ogólna ilość radiosłuchaczy wynosiła w Polsce w dniu 1-go stycznia 1937 r. 677,404 co stanowi 2% ludności kraju. Pod względem radiofonizacji kraju Polska przesunęła się obecnie na *8-e miejsce* w Europie, wyprzedzając m. in. Włochy i Austrię.

*

Dyrekcja Opery Warszawskiej powołała do życia *radę artystyczną*, w skład której weszli: F. Brzeziński, T. Czerniawski, Z. Drzewiecki, M. Kondracki, W. Maliszewski, E. Morawski, L. Różycki. P. Rytel, K. Sikorski, K. Stromenger i A. Wieniawski.

Wilno

W dniu 4-go lutego w wileńskim Klubie Muzycznym odbył się *koncert „Kwartetu Polskiego"* z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian). W programie muzyka polska (Lessel, Żeleński, Zarębski.)

Żelazowa Wola

Prace nad zewnętrzną restytucją ośrodka Żelazowa Wola (14-o morgowy park) są na ukończeniu. Park jest założony i ogrodzony wysokim murem. Dworek w Żelazowej Woli, w którym urodził się Chopin został odrestaurowany. Obecnie komitet „*Dni Chopinowskich*", który prowadzi prace, zajęty jest urządzaniem wnętrza dworku.

Polska muzyka i polscy wykonawcy za granicą

W ramach obchodu rocznicy powstania styczniowego urządzonego przez kolonię polską w Lipsku wystąpił młody śpiewak warszawski *Aleksander Hermes* (tenor), który odśpiewał kilka pieśni. Po koncercie został on zaproszony na szereg występów do Drezna.

*

Kapelmistrz Polskiego Radia *Mieczysław Mierzejewski* zaproszony został do *Frankfurtu* nad Menem, gdzie dyrygować będzie w dniu 25 marca orkiestrą rozgłośni frankfurckiej. W programie *muzyka polska:* Statkowski, Noskowski, Moniuszko, Palester i Sygietyński.

*

Przed mikrofonem radiowym w *Rydze* wystąpił tenor polski *Michał Zabejda Sumicki.*

*

Ewa Bandrowska-Turska wystąpiła w ciągu stycznia kilkakrotnie w *Helsingforsie, Tallinie i Rydze.*

*

W dniu 8 stycznia *Jan Kiepura* po raz pierwszy występował w *Brukselli.* Odśpiewał on m. in. balladę *Nowowiejskiego* po polsku.

*

Znany pisarz polski *Jerzy Kossowski*, przebywający obecnie *w Rio de Janeiro* zorganizował w tamtejszym radio propagandową audycję w języku polskim pod nazwą „*Hora poloneza*". W muzycznej części audycji wzięła udział stale w Brazylii przebywająca śpiewaczka polska p. de Valley-Koszarowska, która wykonała arie i pieśni *Moniuszki*, *Chopina* i *Wrońskiego*.

*

Pianista polski *Stanisław Niedzielski* wystąpił z wieczorem chopinowskim w berlińskiej Beethovensaal.

*

Poznański chór katedralny (dyr. X. W. Gieburowski) otrzymał od komisarza działu polskiego na międzynarodowej wystawie w *Paryżu* oficjalne *zaproszenie na wystawę*. Zaproszenie to, wysłane w porozumieniu z Ignacym Paderewskim przewiduje koncert w jednej z sal paryskich oraz występ chóru podczas nabożeństwa w katedrze Notre Dame.

Oprócz tego chór otrzymał zapytanie z Ameryki, czy przyjąłby zaproszenie na *6-o tygodniowe turnee po Ameryce* (20 występów).

*

W dniu 23-go stycznia odbył się w *Sztokholmie* uroczysty koncert, którego dochód przeznaczony został na cele akcji *pomocy dla dzieci hiszpańskich*. W koncercie wziął udział *Jan Kiepura*, który po występie udekorowany został orderem Gwiazdy Polarnej.

*

W dniu 18 stycznia odbył się w *Hilversum* (Holandia) radiowy koncert symfoniczny, poświęcony *muzyce polskiej*, na którym wykonano IV-ą symfonię *Szymanowskiego*, suitę *Woytowicza* oraz wariacje na małą orkiestrę *Palestra*. Wykonawcami byli: *G. Fitelberg* (dyrekcja), *Z. Drzewiecki* (fortepian). Następnego dnia *w Hadze* odbył się recital fortepianowy *Z. Drzewieckiego*. W programie znalazły się utwory *Szymanowskiego*, *Maciejewskiego* i *Ekiera*.

*

W *Bernie* odbył się recital śpiewaczy *Haliny Leskiej*, znanej mezzosopranistki Opery Warszawskiej.

*

„*Kwartet Polski*" (Umińska, Ochlewski, Szaleski, Adamska) z udziałem J. Wysockiej Ochlewskiej (fortepian) wystąpił w lutym r. b. dwukrotnie *w Rydze*. Pierwszy występ odbył się w poselstwie polskim, drugi — w radio. Artyści wykonali szereg utworów polskich m. in. Sonatę na dwoje skrzypiec *Szarzyńskiego*, Wariacje *Żeleńskiego*, Kwartet *Lessla*, Kwintet *Zarębskiego* etc. Członkowie kwartetu odznaczeni zostali łotewskim orderem „3 gwiazd".

*

Dnia 13-go lutego odbyła się w *Tallinie* uroczysta *premiera „Halki"*. Reżyserował specjalnie z Warszawy przybyły Franciszek Freszel, baletmistrz — Piotr Zajlich.

*

Ignacy Paderewski po raz pierwszy od wielu lat wystąpił dwukrotnie *w Szwajcarii*. Pierwszy jego koncert odbył się w Lozannie, drugi w Solurze, na dochód tamtejszego muzeum kościuszkowskiego.

*

Eugenia Umińska i *Zygmunt Dygat* wzięli udział w koncercie, urządzonym przez ambasadę polską *w Paryżu*, wykonywując utwory Chopina, Szymanowskiego, Debussy'ego i Ravela.

*

Prof. Józef Turczyński wystąpił *w Berlinie* wykonywując Bacha — Lista „Weinen, Klagen", oraz szereg utworów *Chopina*. Prasa berlińska oceniła występ polskiego pianisty nader pochlebnymi recenzjami.

*

Powracając po dłuższym pobycie w Londynie do Polski znana skrzypaczka warszawska p. *Irena Dubiska* wzięła udział w koncercie urządzonym przez Niemiecki Front Pracy w berlińskiej Beethoven-Saal wykonywując m. in. „Mazura“ Młynarskiego.

*

„Straszny Dwór“ będzie po „Halce“ drugą operą polską wystawioną w *Hamburgu*. Dnia 14 lutego przybył do Warszawy intendent opery hamburskiej Strohm i dekorator Reinking aby ujrzeć „Straszny Dwór“ na scenie opery warszawskiej.

*

Polski Związek Kół Śpiewaczych we Francji obchodzi w roku bieżącym 15-o lecie swej pracy. W związku z tym jubileuszem odbędzie się w maju w Lille wielki festival koncertowy oraz zjazd polskich kół śpiewaczych na terenie Francji.

ANGLIA

W *studio radia* londyńskiego (B. B. C.) odbyło się pierwsze wykonanie *„Te Deum“ Kodyly'ego.*

*

Słynna profesorka paryska *Nadia Boulanger* wraz ze swym zespołem wokalnym dała w grudniu dwa koncerty przed mikrofonem *radia londyńskiego* i jeden publiczny. Na koncertach w radio wykonano francuskie utwory wokalne poczynając od Perotina a kończąc na Ravelu, Schmitt'cie, Poulencu etc. Na koncercie publicznym wykonano wielkanocną kantatę Schütza, „Reuqiem“ Faurégo i (po raz pierwszy) „Dytyramby i Hymny“ kompozytora angielskiego Lennoxa Berkeley'a.

*

W radio londyńskim odbyło się pierwsze wykonanie kantaty *„Dona nobis pacem“* kompozytora angielskiego *Vaughan Wiliams.*

*

Świetny kapelmistrz angielski *Tomasz Beecham* po wielkich sukcesach odniesionych na czele londyńskiej orkiestry filharmonicznej w całych Niemczech powrócił do *Berlina*, gdzie dyrygował w operze *„Orfeuszem“* Glucka.

AUSTRIA

Wiedeńska opera państwowa wystawia w tym sezonie w nowej inscenizacji następujące dzieła: „Klejnoty Madonny“ Wolfa Ferrari'ego, „Don Karlos“ Verdi'ego. „Rossini w Neapolu“ Bernharda Baumbartnera, „Don Pasquale“ Donizetti'ego, Fiamma“ Resphigi'ego i „Palestrina“ Pfitznera.

*

Na tegorocznym *festivalu w Salzburgu* dyrygować będą: *Toscanini* („Falstaff“, „Fidelio“, „Śpiewacy Norymberscy“, „Flet zaczarowany“), *Bruno Walter* („Don Giovanni“, „Wesele Figara“, „Orfeusz“); *Hans Knappertsbusch* (Straussa „Elektra“ i „Kawaler z różą“). Poza tym każdy z wymienionych dyrygentów prowadzić będzie dwa koncerty, na których wykonane zostaną dzieła Mozarta, Brahmsa, Brucknera, Beethovena i Straussa.

*

Z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Brucknera w Wiedniu oraz międzynarodowego stowarzyszenia brucknerowskiego dokonano *nowego wydania IV-ej symfonii Brucknera* dokładnie na zasadzie manuskryptu.

CZECHOSŁOWACJA

Opera *Borodina „Książę Igor“* wznowiona została w „Narodnim Divadle“ w *Pradze* po 37-u latach nie grania. Dekoracje wykonał Rosjanin Benois, reżyserował Jugosłowianin Branko Gavella.

*

Teatr czeski w *Ołomuńcu* wystawił w tym sezonie *komedię muzyczną Alberta Roussela* „Testament ciotki Karoliny".

*

Na koncercie Czeskiego Towarzystwa Kameralnego wykonano *nowy utwór Bohuslawa Martinu* — kwintet smyczkowy.

*

Nowością sezonu symfonicznego w Pradze były m. in. Suita góralska *Krziczki* i V-ta partita *Petrzelka*.

FRANCJA

Znany młody kompozytor francuski *Jean Francais* wystąpił w końcu ubiegłego i na początku bieżącego roku w kilku miastach niemieckich dyrygując swym utworem „*Concertino*" na fortepian z orkiestrą.

*

W Paryżu wystawiono ostatnio *dwa wznowienia oper francuskich*. Wielka opera wystawiła „Monnę Vannę" *Henri Fevrier'a*, zaś Komiczna — *Chabrier'a* „Król mimowoli".

*

Opera paryska wystawila *balet słynnego tancerza Sergiusza Lifara* p. t. „*Spacer do Rzymu*" napisany według scenariusza M. Jean-Louis Vaudoyer. Treść baletu zaczerpnięta jest ze wspomnień Stendhala.

*

W Paryżu wystawiono w tym sezonie nową operę *Dariusa Milhaud* „*Krzysztof Kolumb*" do tekstu Pawła Claudel'a.

*

W sezonie bieżącym wykonano w Paryżu kilka *nowych utworów symfonicznych* kompozytorów francuskich m. in. symfonię *Philippe'a Gaulbert* i symfonię *Raymonda Loucheur*.

*

Nowy utwór symfoniczny *Artura Honeggera* — tryptyk „*Preludium — arioso-fughetto*" wykonany ostatnio w Paryżu wykazuje w stylu charakterystyczny zwrot do polifonii. Jest to, jak twierdzi krytyka „stylizowany Bach".

*

Dwaj znani kompozytorzy paryscy napisali ostatnio ilustracje do *filmów*. *Maurice Jaubert* do filmu „*Czerwony Kapturek*" a *Delvincourt* do filmu „*Pamir*".

*

Francuskie wytwórnie *płyt gramofonowych* (Pathé, Polydore) wypuściły ostatnio szereg nowych nagrań. M. in. ukazało się kilka aryj z opery „*Orfeo*" *Monteverdiego* w wykonaniu śpiewaczki Yvonne de Marc'Hadour.

*

W sali „Triton" w Paryżu odbył się uroczysty *koncert* poświęcony twórczości niedawno zmarłych kompozytorów *P. O. Ferraud* i *Filipa Lazara* (kompozytora rumuńskiego, który stale zamieszkiwał w Paryżu).

*

Dyrekcja jednej z paryskich szkół muzycznych postanowiła zorganizować przy swej uczelni specjalny *kurs radiowy*, mający na celu przygotowanie absolwentów szkoły do występów przed mikrofonem.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 55-u sławny tenor rosyjski *Kubicki*, który nie mało przyczynił się do popularyzacji we Francji muzyki rosyjskiej (szczególnie Mussorgskiego).

*

Stowarzyszenie miłośników gry skrzypcowej przy konserwatorium paryskim przyznało swą *doroczną nagrodę* w sumie 10.000 franków pannie *Renée France Froment* z klasy Andre Fourret.

*

Szalapin organizuje *trupę operową*, złożoną z zamieszkałych w Paryżu śpiewaków-emigrantów. Trupa ta objeżdżać będzie *Europę* z rosyjskimi operami.

*

Skrzypaczka genewska Blanka Honegger i flecista Marcel Moyse wykonali w sali konserwatorium paryskiego *nowe dzieło* świetnego kompozytora czeskiego *Bohuslawa Martinu* — koncert na flet i skrzypce z orkiestrą. Było to pierwsze wykonanie tego utworu.

*

Dla uczczenia jubileuszu *Puszkina* Opera Paryska wystawiła *„Borysa Godunowa"* *Mussorgskiego* i *„Złotego Kogucika" Rimskiego-Korsakowa.*

*

Paryska Opera Comique otrzymuje od rządu francuskiego wielomilionową *subwencję.*

HISZPANIA

Słynny *wiolonczelista hiszpański Pablo Casals* ukończył 60 lat. Urodzony w Katalonii został obecnie mianowany honorowym obywatelem Madrytu.

ITALIA

Odnaleziono *nieznany koncert skrzypcowy Paganiniego*, jeden z 9-u napisanych a czwarty z zachowanych. Jest on w tonacji d-moll, pochodzi z r. 1831, ma 91 stronic. Rękopis jego kupił czeladnik szewski Gachi w Parmie wraz z makulaturą za 20 lirów.

*

Opera *Giordana „Madame Sans Gêne"* została wystawiona w Teatro Reale (Rzym) w 25 lat po premierze, która odbyła się w Nowym Yorku.

*

Kolosalny sukces w Bolonii osiągnęła opera *„Imelda"* mało znanego kompozytora *Adolfo Candino.*

JAPONIA

Hidemaro hr. Konoye najwybitniejszy *dyrygent japoński* objeżdża od pół roku z koncertami *Amerykę i Europę.* Dłuższy czas bawił w Anglii i we Włoszech, ostatnio w Niemczech, gdzie dyrygował w Dreźnie i w Berlinie. Wykształcenie muzyczne pobierał on w Wiedniu i w Niemczech. Dyryguje muzyką europejską oraz transkrypcjami utworów staro-japońskich.

*

W tegorocznym *konkursie chopinowskim* w Warszawie biorą udział m. in. *dwie pianistki japońskie* pp. Etayen z Paryża i Miwako Ki Mif z Tokio.

*

Muzyka europejska coraz bardziej dochodzi w Japonii do głosu. Po tegorocznym wykonaniu w Tokio *IX-ej symfonii Brucknera* zapowiadane są w przyszłym sezonie wykonania *„Passji św. Mateusza" Bacha* i *„Missa papae Marcelli" Palestriny.*

*

Skrzypek japoński *Kenshu Wanifuszi* wystąpił z wielkim powodzeniem *w Berlinie.*

NIEMCY

Znany kompozytor niemiecki *Paul Graener obchodził* dnia 11-go stycznia r. b. 65-ą rocznicę urodzin.

*

Jedyna żyjąca jeszcze *córka Roberta Schumanna — Eugenia Schumann,* która od 20-u lat mieszka w Bernie szwajcarskim obchodziła w styczniu r. b. 85-ą rocznicę urodzin. Była ona, podobnie jak jej matka Klara, pianistką, a kompozycji uczyła się u Brahmsa. Jest autorką dwóch cennych książek: „Wspomnienia" i „Życiorys Roberta Schumanna" („Robert Schumann, ein Lebensbild").

*

W dniach od 18 do 21-go marca r. b. odbędzie się drugi *Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej* w Baden-Baden. W ramach festivalu przewidziany jest szereg koncertów symfonicznych i kameralnych oraz wieczór muzyki baletowej. Dyrygować będzie Herbert Albert. Obok szeregu nowych dzieł kompozytorów niemieckich wykonane zostaną utwory Malipiero (2-ga symfonia), Caselli, Bartoka, Zadora („Symfonia taneczna") oraz kompozytorów angielskich i szwedzkich.

*

W grudniu rozpoczęło swój drugi rok pracy *Tow. nowej muzyki we Frankfurcie.* (Der Frankfurter Arbeitskreis für neue Musik). Plan prac tow. obejmuje 4 publiczne koncerty oraz kilka wewnętrznych wieczorów muzycznych, na których wykonywane utwory poddawane są dyskusji członków, po czym, jeśli wyniki dyskusji są dla utworu pozytywne — dopuszczony zostaje do wykonania publicznego. Jeden z takich wieczorów poświęcony był *koncertowi na dwa fortepiany Strawińskiego.* Na publicznych koncertach mają być wykonane m. in. utwory kameralne Strawińskiego, Hindemitha, Bartoka, Malipiera, Jarnacha, Distlera etc.

*

W Monachium wystawiono operę „*Campiello*" *Ermanna Wolf-Ferrari'ego*, graną dotychczas tylko w La Scali. Jest to ostatnie dzieło autora „Klejnotów Madonny".

*

Słynne *przedstawienia operowe w Bayreuth* odbędą się w tym roku między 23 lipca a 21 sierpnia. Dyrygować będą W. Furtwaengler i H. Tietien. Wystawiony będzie „Pierścień Nibelungów", Lohengrin oraz Parsival. Ceny miejsc jednolite: w amfiteatrze 30 marek od przedstawienia. Na „Pierścień" zakupywać należy odrazu cztery bilety. Zorganizowane zostanie specjalne połączenie lotnicze pomiędzy Berlinem a Bayreuth.

*

W Niemczech odbędzie się w tym roku *szereg festivali* ku czci 8-u muzyków, a mianowicie: ku czci *Brucknera* w Berlinie (kwiecień) *Brahmsa* w Hamburgu (maj), *Beethovena* w Bonn (maj), *Wagnera* w Detmoldzie (maj), *Haendla* we Wrocławiu (maj), *Buxtehudego* w Lubece (czerwiec), *Mozarta* w Würzburgu (czerwiec), *Haendla* w Getyndze (czerwiec). Oprócz tego odbędzie się szereg festivali zbiorowych m. in. „*Berlińskie Tygodnie Muzyczne*" (kwiecień, maj), uroczystości gutenbergowskie w *Moguncji* oraz goethowskie w *Düsseldorfie*, „*Roemerbergfestspiele*" we Frankfurcie n/M. (1 lipca — 31 sierpnia). Również latem odbędą się *festivale monachijskie* (Mozart, Wagner, Strauss), „*Reichsfestspiele*" w Heidelbergu, „*Festspielwochen*" w Dreźnie (sierpień), oraz „*3 dni muzyki domowej*" w Kassel.

*

Fritz Busch powrócił do Europy po wielkim turnée kapelmistrzowskim, uwieńczonym sukcesami w *Buenos-Aires.* Udaje się on do tego miasta zpowrotem najbliższego lata wraz ze swym bratem *Adolfem Buschem* oraz pianistą *Rudolfem Serkinem* zamierzając dać wielki *cykl koncertów beethovenowskich.*

*

Między utworami muzycznymi *Fryderyka Nitschego*, wydobytymi ostatnio z archiwum w Weimarze znajdują się „*Dwa Tańca Polskie*" na fortepian.

*

W dniu 8-go lutego r. b. odbył się w berlińskiej Filharmonii koncert poświęcony *muzyce francuskiej.* Dyrygował *Leo Borchard.* Program zawierał

utwory Debussy'ego, Ravela, Dukasa i Roussel'a.

*

W Hamburgu wystawiono z wielkim powodzeniem operę młodego kompozytora *Norberta Schultze „Czarny Piotruś"*.

*

Dla uczczenia 200-letniej rocznicy śmierci *Pergolesego* w trzech miastach niemieckich wykonano jego słynne *„Stabat Mater"*.

*

Po piętnastoletnich próbach firma Rundstatler w Berlinie wypuściła nowy, udoskonalony typ *maszyny do pisania nut*.

*

Rekord popularności wśród nowych oper niemieckich zdobyła opera *Wernera Egka „Czarodziejskie skrzypce"* wykonana w ciągu 2-ch sezonów na 32-ch scenach niemieckich. Drugie miejsce przypada operze *H. Reuttera „Doktor Johannes Faust"*, przyjętej na 14 scenach.

*

Filharmonicy berlińscy wykonali *nieznane* dotąd, niedawno wydobyte z bibliotek dzieła *Haydna* i *Mozarta*. Były to symfonia Es-dur Haydna i uwertura B-dur Mozarta.

*

Kompozytor *Hans Stieber* autor opery *„Der Eulenspiegel"* napisał nową muzykę do *„Snu nocy letniej" Szekspira*.

PALESTYNA

Palestyńska *orkiestra symfoniczna* odbywa wielkie turnee *po Kairze* wraz ze słynnym skrzypkiem *Hubermanem*. Orkiestrą dyrygować będą *Toscanini, Dobrowen i Steinberg*.

STANY ZJEDNOCZONE

Wytwórnia Paramount nosi się z zamiarem sfilmowania słynnej opery Bizeta *„Carmen"*. Rola tytułowa powierzona zostanie prawdopodobnie śpiewaczce Gladys Swarthout z nowojorskiej Metropolitan Opera.

*

Młody *kapelmistrz John Barbirolli*, pochodzący z ojca Włocha a matki Angielki, który po Toscaninim objął kierownictwo nowojorskiej orkiestry filharmonicznej odnosi na tym stanowisku olbrzymie sukcesy artystyczne. Prasa stawia go w rzędzie kilku najlepszych kapelmistrzów świata.

SZWAJCARIA

Dyrekcje kilku największych *teatrów szwajcarskich* postanowiły ze względu na ciężkie warunki materialne połączyć się i dawać *przedstawienia wspólnie*. Zurych daje operę wraz z orkiestrą, Berno-teatr i operetkę. Przedstawienia nowego „koncernu" teatralnego odbywać się będą na zmiany w Zurychu, Bernie i Bazylei.

*

Pod dyrekcją Lulc Balmera wykonano w Bernie po raz pierwszy 3-częściowy utwór *symfoniczny Frank Martina* p. t. *„Rhytmes"*.

*

Herman Scherchen wykonał po raz pierwszy w Szwajcarii 3 fragmenty z *opery „Karol V" Krzeneka*.

*

Akademia muzyczna w Genewie obchodziła w roku ubiegłym 50-o letnią rocznicę swego założenia. Założona w r. 1886 przez Karla Richtera do profesorów swych zaliczała najwybitniejszych pedagogów europejskich; m. in. należał do nich słynny skrzypek Ysae.

*

Doroczny *festival stowarzyszenia kompozytorów szwajcarskich* odbędzie się od 28 do 30-go maja.

*

W Genewie zmarł w wieku lat 69

znany kompozytor *Pierre Maurice*. Był on uczniem Masseneta i Fauré'go w Paryżu i pozostawił szereg utworów dramatycznych, symfonicznych oraz pieśni.

Z. S. R. R.

Toscanini dyrygował w Paryżu I-ą *symfonią Dymitra Szostakowicza*, kompozytora, który ostatnio popadł w Sowietach „w niełaskę".

*

Spośród najnowszych prac muzykologicznych wielkie zainteresowanie wzbudziła teoria sowieckiego muzykologa Aleksego Ogoleweca będąca próbą *rozszerzenia systemu tonalnego*, a raczej stworzenia nowego systemu. Ogolewec propaguje skalę złożoną z 17-u dźwięków tworzących oktawę (odległości między nimi są za tym mniejsze niż pół tonu). Konstruktor Selecki zbudował w myśl teorii Ogoleweca instrument klawiszowy o 17-u tonach w oktawie. Teoria ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem niektórych kompozytorów m. in. Sergiusza Prokoffiewa.

*

Przy Operze Państwowej w *Moskwie* powstało *studio operowe* zorganizowane według najlepszych wzorów.

LIST WICEMINISTRA PROF. J. UJEJSKIEGO

Z okazji 10-letniego jubileuszu Stow. Miłośników Dawnej Muzyki na ręce prezesa Stow. B. Rutkowskiego wpłynęło szereg listów i depesz. Przytaczamy tutaj list wiceministra W. R. i O. P. prof. Józefa Ujejskiego.

Wielce Szanowny Panie Prezesie!

Stan zdrowia nie pozwala mi niestety uczestniczyć w dzisiejszej uroczystości obchodu dziesięciolecia Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki.

Pan Prezes wie, jak wysoko cenię dorobek naukowy i misję kulturalną Stowarzyszenia i jak bardzo pragnąłem dać temu wyraz przez jak najżywszy udział osobisty w jego święcie; nie potrzebuję więc zapewniać Go o tym, że niemożność przybycia na Koncert dzisiejszy jest dla mnie wielką naprawdę przykrością. Proszę tych kilka słów przyjąć jako symbol uczuciowego i myślowego przynajmniej udziału mego w całym obchodzie a także w uznaniu zasług p. prof. A. Chybińskiego, które w pełni oceniam.

Proszę też przyjąć najserdeczniejsze życzenia dalszego świetnego rozwoju Stowarzyszenia i rosnącego powodzenia w pracy, pracy, prowadzonej z takim zasobem wiedzy i z tak szlachetnym zapałem

J. Ujejski

Z powodu braku miejsca spis artykułów muzycznych w czasopismach bieżących ukaże się w numerze następnym.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

SPIS RZECZY

Str.

TEODOR ZALEWSKI: „W odpowiedzi" 97

DR. ADOLF CHYBIŃSKI: „Dalszy ciąg pracy czy praca od nowa" (W sprawie polskiej muzyki ludowej) 99

WITOLD RUDZIŃSKI: „Przyszłość naszej muzykalności" . . 107

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ": Odpowiedź red. *Jerzego Brauna* 112

DR. KONSTANTY REGAMEY: „Bolesław Woytowicz" . . . 116

KONKURS IM. FR. CHOPINA 119

SPRAWOZDANIA

Listy Chopina (*dr. Ludwik Bronarski*) 121

Z PRASY: (ch. h.) 123

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE (Warszawa, Lwów, Poznań, Kraków, Katowice) 127

Z ORMUZU 133

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . 134

KRONIKA (Polska, Anglia, Austria, Bułgaria, Czechosłowacja, Finlandia, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Italia, Niemcy, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Węgry, Z. S. R. R. Międzynarodowe konkursy muzyczne) 135

W ODPOWIEDZI P. KOFFLEROWI (*Stefan Kisielewski*) . . 144

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Marzec	ZESZYT III (XVII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22.
TELEFON 2.18 16. P K. O. 18 670

Teodor Zalewski

W ODPOWIEDZI

W styczniu b. r. Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki obchodziło 10-lecie swej działalności. Z tej okazji odezwały się w prasie głosy, które z natury rzeczy rozmaicie oceniły wyniki pracy tej instytucji: negatywnie, pochlebnie lub wręcz entuzjastycznie. W kilku jednak wypadkach wykorzystano okoliczność, że te same osoby kierują Stowarzyszeniem Miłośników Dawnej Muzyki i odrębną instytucją — Towarzystwem Wydawniczym Muzyki Polskiej, aby poddać ostrej krytyce całokształt działalności muzyków, zgrupowanych koło tych instytucyj.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autorom tych krytyk generalnych więcej chodziło o zdyskredytowanie samych instytucyj, odgrywających określoną rolę w naszym życiu muzycznym, niż o rzeczowe oświetlenie dokonanych przez nie prac. Nie zamierzam tu dociekać intencyj tych wystąpień, ani prowadzić polemiki z twierdzeniami, pozostającymi często w niezgodzie z rzeczywistością. Warto jednak zwrócić uwagę na pewną myśl zasadniczą, która jest mniej lub więcej ukrytą przesłanką wyroków P. T. surowych sędziów Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki oraz ich kierowników.

Odrzucając wszelką ornamentykę frazeologiczną, możnaby tę myśl ująć w sposób następujący: ta grupa muzyków jest niebezpieczną kliką, która niepokojąco zagarnia coraz większe odcinki

pracy muzycznej i korzysta z subwencyj państwowych z uszczerbkiem dla innych instytucyj muzycznych, bardziej na to zasługujących.

Kliką zazwyczaj nazywamy zamknięty zespół ludzi, którzy, zazdrośnie strzegąc swej wyłączności, dążą do osiągnięcia osobistych korzyści i osobistego powodzenia. Otóż każdy bezstronny obserwator stwierdzi, że działalność osób skupionych przy Towarzystwie Wydawniczym Muzyki Polskiej i Stowarzyszeniu Miłośników Dawnej Muzyki tych cech nie wykazuje. Jest to grupa ludzi zapewne niedoskonałych i omylnych, lecz pracujących uparcie w imię celów idealnych: według swego najlepszego rozumienia starają się oni współdziałać w pracy nad rozwojem *muzyki polskiej*.

Zasięg pracy wspomnianych instytucyj istotnie jest dość szeroki: stałe koncerty w Warszawie, wydawnictwo nut i książek muzycznych, czasopismo, organizacja ruchu muzycznego na prowincji, audycje dla młodzieży szkolnej. Wszystkie te odcinki pracy powstawały stopniowo, co świadczy, że rozwój tych instytucyj ma swoją dynamikę. Lecz ta działalność nie stanowi jakiegoś monopolu ani formalnego, ani faktycznego. Każdy, kto czuje się powołanym i uzdolnionym do tego rodzaju prac, może tworzyć instytucje o celach pokrewnych i robić to samo w sposób o wiele lepszy. Szlachetna rywalizacja w pracy może dać tylko dodatnie wyniki i wnieść nowe, konkretne wartości do naszego ubogiego życia muzycznego. Wszyscy więc ci, którzy tak ubolewają nad „panoszeniem się kliki z pod znaku Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej" uczyniliby o wiele lepiej, gdyby pokazali, co konkretnego sami potrafią zrobić.

Grupa muzyków, która założyła Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej i Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, nie chciała biernie przypatrywać się upadkowi życia muzycznego w Polsce i bezradności muzyków: wolała czynnie ustosunkować się do istotnych zagadnień organizacyjno-artystycznych w dziedzinie muzyki. Im więcej będzie wśród muzyków jednostek społecznie aktywnych, tym bogatsze będzie nasze życie muzyczne. A o to przecież powinno wszystkim chodzić!

Tak znaczny rozrost swej działalności Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej i Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w wysokim stopniu zawdzięczają materialnemu i moralnemu poparciu instytucyj państwowych, dysponujących fundu-

szami na cele kulturalne, a przede wszystkim stałej pomocy Funduszu Kultury Narodowej i Ministerstwa W. R. i O. P. Lecz ubieganie się o zasiłki jest prawem każdej instytucji, rzetelnie i uczciwie pracującej nad rozwojem i pogłębieniem kultury na jakimkolwiek jej odcinku.

Zarządy Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki starają się o uzyskanie funduszów, potrzebnych na przeprowadzenie ściśle określonych prac muzycznych: mają też przekonanie i wiarę, że prace te posiadają znaczenie ogólne — państwowe, narodowe i społeczne i że wydany na nie grosz publiczny nie jest zmarnowany, rezultaty bowiem tych prac stają się do pewnego stopnia dobrem publicznym.

O przyznaniu zasiłku, a tym samym o celowości prac podejmowanych przy pomocy tego zasiłku, decyduje urząd, który dysponuje odpowiednimi funduszami publicznymi. Nie można chyba wątpić, że rozdział publicznych funduszów subwencyjnych opiera się li tylko na przesłankach rzeczowych i nie jest dokonywany bezkrytycznie.

Wreszcie, nie po raz pierwszy niestety, trzeba stwierdzić wyjątkowo niski poziom naszych dyskusyj muzycznych. Wciąż oparte one są na porachunkach osobistych, sympatiach lub antypatiach, natomiast próżno szukalibyśmy w nich twórczych myśli o istotnych zagadnieniach naszego życia muzycznego, konkretyzacji naszych potrzeb i metod pracy, ścierania się poglądów. Ta duszna zaściankowa atmosfera zatruwa swym jadem wszystkie zdrowsze poczynania i ma rozkładowy wpływ na nasze stosunki muzyczne.

Dr. Adolf Chybiński

DALSZY CIĄG PRACY CZY PRACA OD NOWA?

(W sprawie polskiej muzyki ludowej).

Artykuł p. Karola Hławiczki p. t. „Niewydane zbiory Oskara Kolberga", umieszczony w „Pionie" (1936, nr. 47), stanowił dla każdego etnografa (nietylko muzykologa) prawdziwą niespodziankę i to miłą. Okazało się bowiem, że nie wydano dotychczas wszystkiego tego, co stanowi całokształt ogromnej pracy zbieracza melodii i pieśni ludowych, jakim był Oskar Kolberg.

Gdyby wydano istotnie wszystko, całość „Ludu“ objęłaby (według przypuszczenia p. Hławiczki) z 50 tomów. Uważano dotychczas że Kolberg zebrał tylko tyle materiałów, ile objęły wydane za życia jego i po jego śmierci tomy „Ludu“. Istniały wrawdzie poglądy inne, ale ich sprawdzenie nie dawało pozytywnych wyników *). Otrzymamy za tym dzięki ponownemu odnalezieniu tek kolbergowskich komplet „Ludu“, obejmujący zapewne wszystkie lub prawie wszystkie ziemie polskie i ich ludowe pieśni (teksty i melodie), pod względem etnicznym tak bardzo niekiedy zróżnicowane. Oby nie należało na wydanie tych tek czekać zbyt długo.

Długi szereg problematów mieści się w słowie „Kolberg“, problematów nie tylko nie wyjaśnionych jeszcze dostatecznie, ale także zamglonych z powodu fantastycznych poglądów, z jakimi można spotkać się w sferach laików i nie laików różnego autoramentu. Musimy pewną ich część omówić, aby usunąć przynajmniej niektóre przesądy i mylne wyobrażenia o dziele Kolberga, a równocześnie poruszyć pewne zagadnienia pracy nad polskim folklorem muzycznym.

Do dnia dzisiejszego nawet wśród oświeconych laików pokutuje pogląd, według którego „Kolberg zebrał już wszystko“, t. j. wszystkie melodie ludowe na ziemiach polskich, a przynajmniej „chyba bardzo niewiele“ pozostałoby do uzupełnienia. Ludzi wypowiadających uporczywie takie poglądy trudno jest przekonać, że Kolberg nie mógł wszystkiego zebrać już choćby z tego powodu, że nie zwiedził wszystkich wsi należących do etnicznego terytorium Polski. Modyfikacją tego poglądu jest jeszcze inny: wydanie tego, czego Kolberg nie zebrał i nie wydał, byłoby tylko ilościowym a nie jakościowym powiększeniem jego zbioru, dającego wystarczający obraz polskiej muzyki ludowej. Nawet druga część tego poglądu nie jest prawdziwą, o ile się nie

*) Pomiędzy wydanymi tomami „Ludu" brakuje tomu, poświęconego muzyce ludowej Podhala. Stąd wyniknął prosty wniosek, że Kolberg nie zdążył już zająć się muzyką tego regionu. Mimo to krążyły pogłoski, że istnieje „teka podhalańska" w papierach po Kolbergu. Jedno z muzeów regionalnych zwróciło się w swoim czasie do instytucji, posiadającej spuściznę naukową po Kolbergu, z zapytaniem czy teka ta istnieje, czy też należy ją uznać za legendę. Otrzymało odpowiedź, na podstawie której teka podhalańska Kolberga musiała być uznana za legendę. (Sprawę tę omówiono dokładnie w jednym z ostatnich roczników „Wierchów"). Obecnie okazało się, że legenda jest jednak realną rzeczywistością.

poczyni daleko idących zastrzeżeń. Dzieło Kolberga imponuje swymi rozmiarami i imponować będzie jeszcze bardziej po wy-daniu reszty jego tek, a imponuje przede wszystkim jako dzieło jednego człowieka, mimo że w „Ludzie“ znalazły pomieszczenie również zbiorki wydane przed Kolbergiem. Ale polska muzyka ludowa musiałaby być uznana za bardzo ubogą (w stosunku choć-by do wielkości swych etnicznych rozmiarów), gdyby wydane przez Kolberga melodie ludowe stanowiły choćby nawet ósmą część tego, co za jego czasów śpiewano i grano w polskich wsiach, i to tych tylko, które Kolberg odwiedził, wyszukując pewne ze stanowiska jego poglądów ważne, typowe lub charakterystyczne melodie. Pomijamy tu znany fakt, że im obszerniejszy jest mate-riał badawczy, tym pewniejsze są wnioski z badań wynikające.

Tempo pracy Kolberga było i musiało być szybkie, a szybkość ta pozostawała i musiała pozostawać w prostym stosunku do wielkości obszarów Polski, jakie postanowił Kolberg zbadać. Wydawał tomy poświęcone każdej ziemi polskiej wziętej z osobna, żadnej ziemi jednakże nie opracował i nie mógł opra-cować systematycznie (wieś za wsią), szczegółowo, wyczerpu-jąco. To bowiem uniemożliwiłoby mu założenie zbioru zakrojo-nego na tak wielką skalę (etniczno-geograficzną) wymagałoby bowiem poświęcenia długiego szeregu lat pracy nad jedną zie-mią. Zewnętrznym objawem tego tempa pracy uzależnionego od jej zasięgu jest np. to, że jedne ziemie polskie opracował do-kładniej, choć też ogólnie (np. bliskie mu Krakowskie), inne zaś szkicowo. Można to wykazać z mapą w ręku. Widoczne jest dą-żenie Kolberga, aby uzyskać bardzo ogólny przegląd ludowej muzyki polskiej. Zamiar ten osiągnął, mimo że metoda jego pra-cy nie zapewniała stuprocentowo wartościowych wyników. Nie leżało to w jego osobistych kwalifikacjach, możliwie najwięk-szych i nie zapiszemy tego na wyłącznie osobisty jego rachunek, jeśli uwzględnimy rodzaj ówczesnych kryteriów i metod pracy folklorystycznej, nie rozporządzającej środkami precyzyjnymi i nie obejmującej tej ilości zagadnień, jaką w sobie mieści pojęcie pieśni, muzyki, melodii ludowej. Jest zresztą zrozumiałą psycho-logia badacza-odkrywcy melodyj ludowych, ta prosta ciekawość, która w celach poznawczych pędziła go od wsi do wsi, od ziemi do ziemi, aby jak najszybciej uzyskać obraz całości, który tylko w warunkach systematycznej pracy mógł być choć w przybliże-niu zupełny. Nie zawsze mógł się Kolberg znaleźć w sytuacji ko-

rzystnej dla pracy choćby selekcyjnej, ponieważ sytuacja taka nie zawsze zależy od samego zbieracza.

Szybkie z konieczności tempo pracy Kolberga zaznaczyło się nie tylko w ilościowych ale i jakościowych cechach jego pracy. W jego materiale natrafiamy często na melodie, które nastręczają wątpliwości i pobudzają do zakwestionowania szczegółów najróżniejszego rodzaju i nie tylko szczegółów. Zwrócili na to uwagę nie od dzisiaj zarówno polscy jak i obcy etnografowie muzyczni. Obok takich okazów melodyj, które budzą najzupełniejsze zaufanie i stanowią pewny punkt oparcia, spotykamy takie, które należy traktować z jak największą ostrożnością. Obraz pierwowzoru staje się tylko sumarycznym i daje o danej melodii bardzo ogólnikowe, niepewne wyobrażenie, zamącone szczegółami niejasnymi. Niezaprzeczoną jest niekiedy dowolność albo przynajmniej pewna swoboda, z jaką traktuje Kolberg zebrany przez siebie materiał i to zapewne już podczas jego notowania na miejscu. Każdemu zbieraczowi ludowych melodyj wiadomo, że notowanie (bez pomocy fonografu, a tym Kolberg jeszcze nie rozporządzał) niejednej melodii ludowej jest z powodu różnych komplikacyj niekiedy daleko trudniejsze, aniżeli notowanie melodyj muzyki artystycznej w ten lub ów sposób „skomplikowanych". Już kwestia intonacji i ozdobników nastręcza niekiedy wielkie trudności (nie mówiąc o innych). I nie wystarczy tu sama maksymalna nawet muzykalność zbieracza, jego szybkość orientacji i t. p. Ale to są szczególne wypadki, w których przy wertowaniu „Ludu" powstają różne wątpliwości. Ważniejsze są cechy ogólne zbioru, budzące niepewność. I znowu nie zapiszemy ich na osobisty rachunek Kolberga, lecz na konto ówczesnych, tak jeszcze niewykształconych metod pracy folklorystycznej. Zajmiemy się kilkoma kwestiami.

Kolberg nie podaje prawie nigdy tempa, w jakim słyszał melodię w wykonaniu ludowego śpiewaka lub grajka. Mniej dotkliwie zaznacza się ten brak w melodiach tanecznych, ponieważ ich tempo, pozostające w zależności od rodzaju tańca i od przyjętych ogólnie temp, było i jest mniej lub więcej domyślne, choć nie zawsze jednakowe i nie zawsze zupełnie pewne, metronomicznie ścisłe. Istniały i istnieją przecież różne odmiany tempa w tańcach o identycznej nazwie. Trudności w oznaczeniu tempa wzrastają dopiero wtedy, gdy przenosimy się na teren melodyj nie tanecznych. Tu dowolność interpretacyjna wzrasta niekiedy nawet bar-

dzo, gdyż trudno bez znajomości tej melodii bezpośrednio w wy- konaniu ludu znaleźć jakieś rzeczowe kryterium poza intuicją. Tempa zmieniają się nie tylko w sensie lokalnym ale i czasowym. Wiemy że niektóre melodie (nawet taneczne) posiadały dawniej tempo powolniejsze, po tym zaś szybsze i odwrotnie. Wiemy po- nadto, że istnieją melodie, których lud nie wykonuje w całości w jednym i tym samym tempie, bez żadnych zmian. Tego zaś ze sposobu notowań melodyj przez Kolberga nie wyczujemy za po- mocą intuicji. Następnie nie możemy przy rozpatrywaniu nie- których melodyj jego zbioru oprzeć się wrażeniu, że Kolberg postępował dość swobodnie w rozmieszczaniu kresek taktowych w melodiach, ujmując w więź taktów niektóre oporne pod tym względem melodie tak, iż zmieniały się w jego notowaniu ryt- miczno-metryczne ich właściwości, wtłaczane w obręb pewnych schematów budowy. Niepewne są często tonalne właściwości niektórych melodyj, nie mówiąc już o tym, że środki i metody ówczesnej pracy folklorystycznej nie pozwoliły Kolbergowi za- notować właściwości intonacyjnych, tak że ich notacyjna inter- pretacja musiała być dowolna mimo iż prawdopodobnie zdawał sobie Kolberg sprawę z pewnych różnic intonacji. Możnaby jesz- cze wskazać na wiele innych cech. Zauważymy tu, że niekiedy przejmował Kolberg do swych zbiorów wydane już przed nim mniejsze zbiorki innych folklorzystów polskich, lecz nie zawsze krytycznie. Wystarczy wskazać np. na jeden z tomów „Krakow- skiego" a więc ziemi dobrze mu znanej. Znajdujemy tam melodie krakowskie przejęte ze zbiorku W. Gorączkiewicza (1829), opra- cowanego na fortepian, ale wiernie podające melodie ludowe. W tym opracowaniu Gorączkiewicz dodał do melodyj ludowych kończących się na dominancie kadencję toniczną, ponieważ chciał „zakończyć" je „doskonale" (t. zw. kadencja doskonała). Kol- berg przejął je razem z tą kadencją, mimo że niewątpliwie wie- dział, że tego dodatku lud krakowski nie wprowadza. Zbędność tej kadencji można łatwo stwierdzić. Możnaby jeszcze stwierdzić w zbiorze Kolberga szereg innych cech charakterystycznych, np. mieszanie z sobą materiałów, pochodzących z czasów bardzo odległych i bardzo bliskich, wciąganie do ludowej mu- zyki tego, co nią notorycznie nie jest (mimo że jest bezsprzecz- nie narodowym), brak nie wszystkich wprawdzie lecz bardzo wielu szczegółów odnoszących się do ludowych manier śpiewu i gry instrumentalnej, i t. d. I tego również nie zapiszemy na oso-

bisty rachunek Kolberga, lecz metod, jakimi pracowała ówczesna folklorystyka. Można więc bez żadnej przesady powiedzieć, że w tym stanie rzeczy melodie ludowe w zbiorze Kolberga przedstawiają się w przeważnej swej ilości jako już znormalizowane odbicia usłyszanej przez Kolberga rzeczywistości, uproszczone i pozbawione tych szczegółów, których suma jest zbyt wielka, by mogła pozostać bez uwzględnienia. Normalizacja tego rodzaju daje w wyniku szkice akustycznej rzeczywistości. Jak artysta, który dla swych celów pragnie znaleźć w muzyce ludowej polskiej to, co jest mu potrzebne dla twórczych zamierzeń, musi zetknąć się ze wsią i jej żywą muzyką, tak etnograf, pragnący dla swoich celów oprzeć się na folklorze muzycznym polskim bez żadnych ograniczeń, musi również zetknąć z materiałem żywym, aby z niego otrzymać to, co mieści się w zbiorze Kolberga i to jeszcze, czego Kolberg w swym „Ludzie" nie dał, gdyż dać nie mógł.

Kolberg dokonał dzieła olbrzymiego. Ogrom pracy włożonej w jego „Lud" nie ma sobie równego w żadnej obcej literaturze. Jest to przecież praca jednego tylko człowieka. Zdają sobie z tego sprawę swoi i obcy. Pomiędzy nazwiskami stu najzasłużeńszych Polaków nie mogłoby zabraknąć nazwiska Kolberga. Byłoby zupełnym nonsensem kwestionować pod każdym względem jego dzieło, ponieważ daje ono możność, i to zupełną, opracowania wielu zagadnień leżących w dziedzinie tak bardzo obszernej jak etnografia muzyczna, zagadnień ogólniejszych i szczegółowych. Dzieło Kolberga służyć będzie etnografom muzycznym nie tylko teraźniejszości, ale i dalekiej nawet przyszłości. Znajdziemy w nim zawsze takie wartości, które niczym już zastąpić się nie dadzą i to nawet w tym wypadku, gdyby to nie były wartości najpełniejsze.

Nie mniej jednakże musimy sobie uprzytomnić, że długiego szeregu zagadnień z zakresu polskiej etnografii muzycznej nie można rozwiązywać tylko na podstawie zbioru Kolberga. Od jego czasów powiększył się i pogłębił zakres i zasób problematyki etnograficzno-muzycznej, zaszły wielkie i gruntowne zmiany w metodach pracy etnograficznej, powiększyły się znacznie wymagania precyzyjnej pracy badawczej, wymagającej oparcia się o nie mniej precyzyjnie utrwalony materiał folklorystyczny, poza wszelką wątpliwością co do najmniejszych nawet szczegółów należący integralnie do pojęcia źródła, jakim jest melodia

ludowa, wraz z jej interpretacją wykonawczą przez sam lud. Rzecz więc zrozumiała, że wyjście poza „Lud" Kolberga jest koniecznością, warunkującą rozwój polskiej etnografii muzycznej. „Lud" już nie wystarczy. Zdają sobie sprawę z tego stanu rzeczy nie tylko polscy ale i obcy etnografowie muzyczni. Przed niedawnym czasem jeden z największych współczesnych etnografów europejskich, którego nazwisko jest dobrze znane w naszych naukowych i artystycznych sferach, a który pracuje obecnie nad obszernym dziełem o polskiej muzyce ludowej, poruszył w liście wystosowanym do jednego z polskich etnografów wątpliwości, z jakimi spotyka się przy studium „Ludu" Kolberga i wreszcie zapytał: „Czy zbiór Kolberga jest całkowicie miarodajny? I czy w Polsce pracuje się na jego podstawie"? Szczerze powiem, że wolałbym, aby tych pytań nie postawiono, jakkolwiek wiem, że nie miały one zamiaru zadraśnięcia polskiej dumy narodowej i sentymentu, jaki wraz z uczuciem podziwu czuje każdy Polak dla Kolberga i jego dzieła. Ale już to jest wskazówką, że stoimy przed koniecznością dokonania wielkiej pracy nad polską muzyką ludową.

Mówi się często o „kontynuowaniu dzieła Kolberga", o jego uzupełnianiu. Przed kilku latami była mowa o nowym wydaniu wyczerpanego już „Ludu" i powiększeniu go przez uwzględnienie obcych, wydanych i nie wydanych zbiorów. Jeśli chodzi o ponowne wydanie „Ludu" w niezmienionej postaci, to można tej myśli tylko przyklasnąć. Ale uzupełnienie polegać by mogło tylko na wydaniu tych tek Kolberga, które na to jeszcze czekają. Uzupełnienie innymi, nie od Kolberga pochodzącymi materiałami, byłoby wielkim nieporozumieniem, a ponadto powtórzeniem jednego z błędów dawniejszej folklorystyki. Nie można mieszać z sobą materiałów pochodzących z różnych źródeł i różnych czasów. Nie można nie uwzględnić faktu, że jak muzyka artystyczna, tak i ludowa posiada swe fazy rozwojowe. Obraz ludowej muzyki polskiej z czasów Kolberga jest inny, niż obraz jej z czasów np. saskich lub wcześniejszych. Nie można też mieszać z sobą materiałów niewspółmiernie opracowanych. Monumentalne dzieło Kolberga jest odbiciem jego poglądów i jego metod pracy. Nie mamy ważnych powodów, aby obraz ten zamącić. Współczesne wymagania żądają wyjścia poza Kolberga, co zresztą już się dokonuje i posiada swe zupełnie widoczne dwie fazy rozwojowe: jedną z nich można stwierdzić przykładowo np. na

wydawnictwach pieśni kurpiowskich ks. Władysława Skierkowskiego lub muzyki podhalańskiej Stanisława Mierczyńskiego, posługujących się bardziej szczegółowymi sposobami w oddaniu rzeczywistego obrazu muzyki ludowej; drugą fazę reprezentuje narazie wydanie pieśni kaszubskich przez prof. Łucjana Kamieńskiego (1936), wydanie odpowiadające już precyzyjnym metodom współczesnym, dokonane na podstawie zdjęć fonograficznych i z pomocą całej potrzebnej aparatury; jest to pierwsza tego rodzaju polska publikacja, jakkolwiek z konieczności stosowania metod współczesnych w badaniu folkloru muzycznego zdawano sobie sprawę już przed r. 1914 (J. Zborowski).

Już z powyższych rozważań wynika, że nie może być mowy o dalszym ciągu pracy Kolberga, o kontynuowaniu jego dzieła, lecz tylko o pracy od nowa. Praca ta nie może być dokonana niedostatecznymi siłami i środkami lub przestarzałymi metodami, musi objąć bez wyjątku całe terytorium Polski i to równocześnie, aby dać w wyniku obraz całej muzyki ludowej polskiej w jej współczesnym stanie. Praca ta wymaga współdziałania wielkiego zespołu sił, dzielących ją pomiędzy siebie, aby jej wyniki były tym dokładniejsze i tym szczegółowsze. Jest przecież rzeczą zrozumiałą, że dokonywanie takiej pracy nie może odbywać się tylko co pewien czas jakby w oczekiwaniu na pojawienie się nowego Kolberga; trwać musi stale. Tempo tej pracy znajdzie swe naturalne ułatwienie w jej metodzie, opartej na posługiwaniu się aparaturą fonograficzną. Nie jest wcale konieczne centralizowanie tej pracy, skoro metody jej są znane i wspólne. Już obecnie możemy stwierdzić istnienie ośrodków pracy folklorystycznej. Mam na myśli Zakład Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego (kier. prof. dr. Łucjan Kamieński), rozciągający swą działalność na Wielkopolskę, Pomorze i Śląsk i Centralne Archiwum Fonograficzne przy dziale muzycznym Biblioteki Narodowej w Warszawie (kier. doc. dr. Julian Pulikowski), rozciągające swą działalność na północno-wschodnie i wschodnie kresy Polski oraz na górskie obszary kresów południowo-wschodnich. Ostatnio można było z zadowoleniem przyjąć do wiadomości przystąpienie kuratoriów szkolnych (Wołyń, Lublin) do tej akcji, która postępować będzie coraz szybciej w miarę powiększania się szeregu wyszkolonych w pracy folklorystycznej pracowników, w miarę wzrastania środków technicznych tej pracy a w nienajmniejszej mierze środków finan-

sowych czyli opieki państwowej. Bo dokonanie tego ogromnego dzieła od nowa nie jest sprawą prywatną lecz wyraźnie państwową i narodową równocześnie, tak jak to rozumieją inne państwa, inne narody. Można wyrazić uzasadnione życzenie, aby praca ta, dokonywana przez zespół jednostek rozumiejących swe zadanie nie trwała dłużej niż trwała ogromna praca dokonana przez jednostkę: Oskara Kolberga.

Witold Rudziński

PRZYSZŁOŚĆ NASZEJ MUZYKALNOŚCI

Wszyscy dziś w Polsce narzekamy na przysłowiową „niemuzykalność". Załamujemy ręce i nie widzimy z tego stanu rzeczy żadnego wyjścia. Tak już jest, że t. zw. inteligencja (zwłaszcza na prowincji) zawsze woli brydża, niż da się skusić na posłuchanie muzyki. Gorzej jeszcze, każdy koncert w małym miasteczku jest uważany za *sui generis* imprezę dobroczynną, bardzo dużo nawet osób (z tych górnych setek mieszkańców) kupuje bilety, ale nie przychodzi na koncert. Wysłuchanie muzyki dla wielu ludzi jest mniej więcej tak nudne i nieznośne, jak wysłuchiwanie bardzo poważnych i uargumentowanych przemówień antyalkoholicznych albo prokolonialnych (jakkolwiek wszyscy wiemy, że alkohol szkodzi a kolonie są potrzebne).

Z drugiej strony wciąż zewsząd słyszymy utyskiwania na złą organizację i małą wydajność działalności muzycznej w Polsce. Naprzykład artykuł prof. Wiechowicza w IV-ym zeszycie „Muzyki Polskiej" podnosił bardzo istotne i zasadnicze momenty w tej materii. W niniejszym artykule pragnę rzucić garść uwag, które mi się nasunęły w związku z pracą na najbardziej wysuniętej na północ placówce muzycznej, w Święcianach.

1.

Chcąc zanalizować kwestię przyczyn niemuzykalności Polski należy sobie zadać zasadnicze pytania: 1) czy niewątpliwa niemuzykalność Polski jest odziedziczona po naszych przodkach, a więc czy jest chronicznym stanem a po wtóre — kto za to ponosi odpowiedzialność.

Ostatnio coraz częściej lubimy łudzić się mniemaniem, że w dawnej Polsce, gdzieś w w. XVI, XVII, XVIII i początkach XIX muzyka zajmowała miejsce poczesne i że w niczym nie ustępowaliśmy pod tym względem ówczesnej Francji i Niemcom. Ukazała się np. ostatnio książka Millera o teatrze i muzyce w Wilnie za dawnych dobrych czasów. Okazało się, że w niewielkich, czterdziesto osobowych lub mniejszych klasztorach grywali sobie ojcowie Dominikanie i Stamitza i Mozarta oraz że teatr wileński wystawił „Wolnego Strzelca" Webera w dwa lata po prapremierze. W Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie znajduje się trochę nut skopiowanych w owych czasach, tam też odnaleziono graną dziś zapamiętale symfonię Hollanda i t. d. P. Aleksander Patkowski uchylił kiedyś rąbka tajemnicy i na łamach kilku pism napisał, że ma w ręku papiery, dotyczące życia Gomółki, z których jako żywo miało się okazać, iż kultura muzyczna w Polsce XVI w. była bardzo żywotna i że Gomółka to muzyk z dziada pradziada (a więc taki, jak np. Bach, Couperin i t. p.). Czekał tylko na stosowną okazję, aby te cenne rękopisy opublikować; jak dotąd ta stosowna okazja nas notorycznie omija. Mnóstwo interesujących szczegółów o operze w Polsce przynosi praca prof. Windakiewicza „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej", tak samo doskonale wydane przez dr. Ludwika Bernackiego źródła do dziejów teatru i muzyki za Stanisława Augusta. Wszystko to jest prawda. Ale to nie świadczy o wysokim stopniu kultury muzycznej w naszym kraju. Jednak dominikańskie koncerty i ich zainteresowania to nie stała, odpowiedzialna posada kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku.

Koncerty dobroczynne p. Frankowej, żony prof. Franka, doktora medycyny i profesora Uniwersytetu Wileńskiego na początku w. XIX, to nie był spontaniczny pęd do słuchania koncertów w Wiedniu. To wszystko były tylko małe rakietki, wyskoki, normalne wreszcie objawy życia muzycznego, ale to nigdy nie dorównywało bujnemu życiu muzycznemu naszych zachodnich sąsiadów. Można mi zarzucić, że porównywam rzeczy ze sobą niewspółmierne — ależ my nie mamy nic do porównania z Zachodem.

Tak więc nie możemy jednak poszczycić się muzykalnością naszej dawnej Polski. Tu muszę się zastrzec, że termin „muzykalność" rozumiem, jako aktualną, istniejącą w danym momencie jeśli nie w większości narodu to przynajmniej w tych jego war-

stwach, które nadają zwykle ton ogólny kulturze społeczeństwa, chęć do słuchania, tworzenia, popierania i wykonywania muzyki. I w tym znaczeniu byliśmy zawsze niemuzykalni. Natomiast jeśli muzykalnością nazwiemy potencjalną zdolność do wyrobienia w sobie przy odpowiednio zastosowanych środkach zamiłowania do muzyki — to jesteśmy narodem muzykalnym.

2.

Tak było za tych czasów, za które my odpowiedzialności brać nie możemy. A jak jest dzisiaj? Nie ulega wątpliwości, że objawy ruchu muzycznego w Polsce są dziś liczniejsze, niż przed laty stu czy też pięćdziesięciu. Ale przecież i ludność nasza wzrosła od tego czasu dwukrotnie. A jednak stan ten jest niezadawalający. Znów zwalamy to na karb naszej niemuzykalności. Poprzednio stwierdziliśmy jednak, że jesteśmy narodem, który ma najlepsze warunki po temu, aby się umuzykalnić, więc bierność dzisiejszego społeczeństwa polskiego wobec muzyki — to tylko objaw, a nie przyczyna. Winę za stan dzisiejszy w 70% ponosimy sami, to znaczy my, muzycy zawodowi.

Muzyka jest niesłychanie zależna od warunków gospodarczych. Dobra koniunktura muzyki przed wojną, zwłaszcza na Zachodzie lub w Rosji spowodowała wielkie zapotrzebowanie na wykonawców i na utwory muzyczne. To okres Ryszardów Straussów i Rimskich-Korsakowów. Wspaniale postawione konserwatoria produkowały dziesiątki wykonawców, zarówno solistów-wirtuozów, jak i muzyków orkiestrowych lub zespołowych. Wszyscy ci ludzie byli nastawieni pod kątem pracy nad własnym poziomem i zadowolenia tych wybranych bądź co bądź, którzy stanowili publiczność na koncertach. Nie było nigdy mowy o zdobywaniu sobie słuchaczy ani o społecznej misji muzyka. W Rosji nadwyżkę wyprodukowanych absolwentów konserwatoriów odsyłano do wojska lub do szkolnictwa, co niewątpliwie bardzo podnosiło poziom ogólnej muzykalności i co również z pewnością pomnażało ilość miłośników muzyki, jej chętnych odbiorców.

Nieszczęściem dla nas było, że po odzyskaniu niepodległości nikomu nie przyszło na myśl zabrać się do zbadania stanu muzykalności w Polsce i do powzięcia jakichś środków zaradczych. Ruch muzyczny potoczył się po linii najmniejszego oporu, na wzór przedwojenny, bez oglądania się na polskie warunki życia.

Bardzo pouczający jest bilans i analiza gospodarcza ówczesnego ruchu muzycznego. Weźmy naprzykład Warszawę. Opera, opędzająca subsydiami swoje najpilniejsze potrzeby, co tydzień koncert filharmoniczny i poranek niedzielny, poza tym od czasu do czasu soliści. Publiczność przeważnie ta sama. Grupka melomanów, trochę snobów i muzycy zawodowi. Liczmy, że przeciętnie na takich koncertach bywało po 500 osób. Stanowi to w stosunku do liczby mieszkańców, ocenionej na 1 milion, 0,05%. Jeśli przypuścimy, że codzień korzystało z jakiejś muzycznej imprezy w Warszawie 1000 osób (co będzie zapewne liczbą bardzo przesadzoną) — to w ciągu roku otrzymamy liczbę 360.000 biletów, sprzedanych na imprezy muzyczne. W tym samym czasie do kin sprzedano w r. 1928 12.608 tysięcy, w roku 1929 13.215 tysięcy biletów*). Z cyfr tych wynika, że każdy mieszkaniec Warszawy chadzał co miesiąc do kina, na koncert zaś raz na trzy lata. Sytuację zaciemnia fakt, że te 500 osób płaciło dość znaczne ceny za wejście na kocert, tak iż nielicznym stosunkowo muzykom opłacało się organizować koncerty. Opłacało to wykonawców — wszyscy byli zadowoleni: i dyrygent i solista i orkiestra. Tak samo mniej więcej, tylko w o wiele zmniejszonej skali działo się w Poznaniu, Lwowie, Krakowie. Od czasu do czasu sygnalizowano jakieś muzyczne antrepryzy z Łodzi, Katowic, Wilna. Całą pozostałą prowincję zalegała ciemna noc i niewiele było widoków na to, aby coś ją mogło z tego wyrwać.

Nadmienić jeszcze wypada, że akcją muzyczną objęte były tylko szczyty społeczne i co zamożniejsze mieszczaństwo, zwłaszcza żydowskie. Element drobno-urzędniczy a przede wszystkim proletariat nie brał udziału w polskim ruchu muzycznym. A to przecież były właśnie te złoża najwdzięczniejszych i najlepszych słuchaczy, przez nikogo nie poruszone. Tym ludziom na pastwę rzucono gramofon i radio i to wśród nieopisanych obaw, że poderwie to budżety muzyków.

3.

I tu następuje pointa tego koszmarnego dowcipu, jaki nam wypłatało życie. Kryzys. Muzycy go odczuli doskonale na swojej skórze. Ze słuchaczy koncertowych pozostali tylko nieliczni. Od-

*) Większość cyfr podług „Małego Rocznika Statyst." na r. 1936.

padła większość snobów i uboższych melomanów. W r. 1934 w Warszawie sprzedano na koncerty i recytacje już tylko 99.000 biletów (do kin 10 milionów, do teatrów i rewij 1.500 tysięcy). Daje to nam liczbę 260 słuchaczy dziennie, czyli cyfrę czterokrotnie mniejszą od suponowanej przez nas dla lat tłustych. Na prowincji ruch muzyczny podupadł niemal zupełnie. Jednocześnie ceny biletów spadły wielokrotnie. Rzecz jasna, że i tak nadwerężone budżety muzyków musiały pęknąć. Zaczęliśmy wtedy wołać, że Polska jest niemuzykalna, że nie mamy ani za grosz kultury ani zamiłowania do sztuk pięknych, że rząd musi w to wejrzyć i t. d. A któż przed tym kiedykolwiek zatroszczył się o to, czy prowincja słucha koncertów i czy ma dobrze zorganizowane szkolnictwo muzyczne?

Tak więc proces gospodarczy wywrócił te domki z kart, które pobudowali sobie muzycy za czasów „prosperity". Ale procesy gospodarcze mają tę wartość, że stawiają nas wobec kwestii: być albo nie być i zmuszają do rozwiązywania trudności. Tedy muzycy w obliczu głodu rzucili się spontanicznie do organizowania prowincji. „Ormuz" jest najjaskrawszym i najzdrowszym przykładem przystosowania się do zmienionych warunków ekonomicznych. Czy przed dziesięciu laty byłoby do pomyślenia, żeby muzycy tej miary, co Szymanowska, Umińska, Szlemińska, Dygat, Szpinalski, Woytowicz zawitali na koncert do jakiejś zapadłej dziury, do Wilejki, Świsłoczy, Płocka, Mołodeczna, Pińska? A czy było tak kiedykolwiek, żeby co dwa niemal tygodnie w Wilnie zjawiali się: Thibaud, Hubermann, Cortot, Marion Anderson? Okazało się, że prowincja łaknie muzyki i jest jej bardzo wdzięcznym, choć jeszcze zupełnie nieprzygotowanym odbiorcą.

Inny przykład przystosowania się do warunków gospodarczych to organizacje tego typu co wileński „Klub Muzyczny". Muzycy zbierają się dla wymiany swoich dóbr, koncerty klubowe wciągają prawdziwych melomanów i dają pewne oparcie ruchowi muzycznemu.

Jeden z najbardziej pouczających sposobów „zaradzenia złemu" (w istocie chodzi o zupełnie słuszną troskę zapewnienia bytu muzykom) to mnożące się jak grzyby po deszczu szkoły muzyczne. W ostatnim roku otwarto szkoły w Gnieźnie, Grodnie, Święcianach, organizuje się szkoły w Nowogródku i Suwałkach. (Cytuję tylko znane mi przykłady, jest ich prawdopodobnie więcej). Jest to doskonała metoda umuzykalniania możliwie najszer-

szych warstw społeczeństwa, szkoły muzyczne to ogniska ruchu muzycznego, trwałe oparcie dla wszelkiej muzycznej inicjatywy i organy wykonawcze muzyki polskiej.

Jak więc widzimy kryzys zmusił nas do ruchliwości i zapobiegliwości i skierował nasz napór na szerokie obszary kraju. Jakkolwiek niepomyślne i trudne są warunki gospodarcze — żyjemy w tym błogosławionym okresie, kiedy praca wydaje się być skierowana we właściwym kierunku. Wstępujemy w czasy kulturalnego konkwistadorstwa, zakładania kolonij muzycznych na najodleglejszych obszarach kraju.

Idzie teraz o to, żeby skorzystać z tego doświadczenia, jakie nam życie dało. Jeśli nadal pozostaniemy obojętni na potrzeby muzyczne mas, jeśli nie zajmiemy się rozpowszechnianiem i pogłębianiem zamiłowania do muzyki we wszelkich sferach społeczeństwa i wszelkimi sposobami (chóry, kółka muzyczne, szkoły, audycje) to możemy być zupełnie pewni, że za lat dziesięć wszyscy muzycy będą musieli albo wyemigrować albo umrzeć.

Trudności są bezwątpienia olbrzymie, tak wielkie, iż czasem wydaje się, że wszelka nasza praca idzie na marne. Atoli nie zapominajmy, że każde ziarno, nim plon wyda, musi być głęboko ukryte w ziemi.

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ"

W dalszym ciągu naszej ankiety zabiera głos Jerzy Braun, znawca i propagator polskiej filozofii narodowej, redaktor dwutygodnika „Zet".

Szanowny Panie Redaktorze!

Dziękuję za zaproszenie do wzięcia udziału w tej doniosłej i aktualnej ankiecie. Odpowiedź na postawione pytania jest trudna, ze względu na rozległość zagadnienia oraz na wszystkie jego implikacje pochodne (społeczne, historiozoficzne, polityczne itd). Poprzestanę tedy na luźnych dywagacjach, które nie mają pretensji do wyczerpania tematu.

A. Pytanie zasadnicze: totalizm czy liberalizm kulturotwórczy?

Otóż w moim przekonaniu program totalistyczny (planizm integralny) nie da się przeprowadzić w dziedzinie twórczości kulturalno-artystycznej w tej formie, jak to próbują uczynić współczesne państwa totalne, faszystowskie czy socjal-komunistyczne.

Czysta twórczość naukowa, filozoficzna czy artystyczna jest aktem geniuszu i musi być wolna, w jednym znaczeniu tego słowa; nie sposób wywołać ją czy choćby tylko spotęgować środkami sztucznymi. Lecz co ważniejsze, próby realizacji programu totalistycznego w tej sferze, są niemoralne i w konsekwencji szkodliwe. W życiu duchowym ludzkości istnieje hierarchia wartości, której naruszać nie wolno. Na pierwszym i najwyższym miejscu poszukiwanie prawdy i tworzenie jej wyrazu—piękna; na drugim moralność i religia jako dyscypliny indywidualnego rozwoju duchowego; na trzecim organizacja polityczna, a więc państwo, jako gwarantka ładu, sprawiedliwości i bezpieczeństwa publicznego; na czwartym (i najniższym) dobrobyt ekonomiczny i wogóle zaspokojenie potrzeb fizycznych. Nie można odwracać stosunku środka do celu. Filozofia, nauka, sztuka najbliższe ostatecznym przeznaczeniom człowieka, jako istoty rozumnej, nie mogą być narzędziem państwa, jego potęgi politycznej i interesów gospodarczych, państwo bowiem jest tylko środkiem ułatwiającym ludziom osiągnięcie tamtego, wyższego celu.

Zburzenie tej hierarchii wyrządzić może ludzkości olbrzymie szkody, zahamować postęp i sprowadzić na świat nowe barbarzyństwo. Widzimy to jaskrawo na przykładzie Rosji sowieckiej, gdzie państwo — zanegowawszy dowolnie, w imię narzuconej obywatelom doktryny społeczno-gospodarczej, dwa najwyższe cele człowieczeństwa: prawdę bezwzględną i dobro bezwzględne (Boga i nieśmiertelność duszy) — zniszczyło wolną twórczość naukową (nawet matematyczną), wzbroniło tworzenia niezgodnych z systemem urzędowo uznanym doktryn filozoficznych i próbowało wykorzenić religię i prawa moralne.

A więc aktualny cel imperialny państwa — nawet w ustrojach ideokratycznych, t. j. służących realizacji pewnej idei powszechnej — nie może dyktować i narzucać dróg rozwoju twórczości kulturalno-artystycznej. Wyjątek stanowią nauki stosowane, służące nie czystemu poszukiwaniu pewności i prawdy, lecz tylko względom użyteczności publicznej — oraz organizacja nauczania (i propagandy) doktryn społeczno-politycznych; tutaj państwo ma prawo głosić swe tezy ustawowe i zwalczać propagandę tez wrogich, zwłaszcza gdy godzą one w sam cel istnienia państwa, t. j. w ład moralny i bezpieczeństwo publiczne.

Wolno natomiast i trzeba dążyć do określenia ideału danej kultury narodowej, bronić świadomie jej cech swoistych i krea-

cyj, a nawet stwarzać planowo takie warunki, w jakich kultura ta może najlepiej prosperować, rozwijać się i promieniować na zewnątrz. Wolno wyróżniać, popierać i propagować specjalnie te produkcje artystyczne, czy naukowe, które wyrastają z rdzennych pierwiastków geniuszu narodowego i kontynuują jego najwyższe zdobycze. Albowiem wiara narodu w swe posłannictwo historyczne, poczucie misji kulturotwórczej przyczynia się niewątpliwie do wzrostu energii twórczej we wszystkich dziedzinach, do powstawania żywiołowych ruchów artystycznych i t. d. (przykładem rozmach twórczości filozoficznej i poetyckiej naszej Wielkiej Emigracji w okresie wiary w misję dziejową narodu polskiego). Jest to coś zupełnie innego, niż mechaniczne „zaprzęgnięcie do wozu idei naczelnej", jakie obserwujemy w niektórych współczesnych ustrojach totalnych. Wielkie ideje, głoszone i realizowane z poświęceniem, wpływają spontanicznie, bez przymusu na powstawanie przełomowych dzieł i nowych stylów (że wspomnę tylko gotyk i średniowieczny teatr misteryjny, zrodzony z ducha idei chrześcijańskiej).

O ile totalizm i „planizm" integralny nie da się zastosować do twórczości kulturalnej, o tyle *racjonalizacja* życia kulturalno-artystycznego, a raczej jego form zewnętrznych, jest rzeczą wskazaną i potrzebną. Walka z nią w imię skrajnego „laisser-fairyzmu" byłaby czczym frazesem, bo przecież w ustroju demoliberalnym istnieje również pewna dyktatura na terenie kultury narodowej, o tyle bardziej niemoralna od dyktatury państwa czy zorganizowanego narodu, że ukryta i cynicznie nieodpowiedzialna. Mam na myśli kliki i mafie różnego rodzaju, działające tak na terenie życia literacko-artystycznego jak i w kołach naukowych. Lansowanie jednych kierunków i prądów myślowych a hamowanie drugich, popieranie miernot a przemilczanie talentów prawdziwych, idących własną drogą rozwoju, prześladowanie ludzi niewygodnych a niezależnych, to zjawisko aż nadto dobrze znane i pleniące się bujnie właśnie na gruncie rzekomego liberalizmu. Z dwojga złego lepsza jest „planowa organizacja" kultury przez instytucje państwowe, niż taka zakulisowa dyktatura klik „kunsthändlerów" i „szarych eminencyj", będących ekspozyturą różnych internacjonałów.

Lecz doświadczenia polskie ostatnich dziesięcioleci pokazały, że urzędowy biurokratyczny system organizacji kultury wcale nie naprawił szkód, wyrządzonych przez długotrwały monopol kul-

turalny „Wiadomości Literackich“ i ich satelitów, chociaż system ten pomyślany był jako antidotum na tę niezdrową atmosferę. Znajdujemy się w impasie, który przełamać może tylko wiara w „imponderabilia“ duchowe, w nadrzędny ideał kultury polskiej i w jej misję historyczną. W imię tego ideału nietrudno będzie stworzyć system umiarkowanej racjonalizacji naszego życia kulturalno-artystycznego, który napewno da lepsze wyniki, niż zapędy totalistyczne.

B. *Pytanie wtóre:* jak zrealizować ten system racjonalnej organizacji kultury?

Sądzę, że należy wysunąć w Polsce, jako zasadę regulatywną, prymat ideałów i wartości duchowych nad celami egoistyczno-materialnymi, zaś jako zasadę konstytutywną — nawiązanie do własnych, rdzennych kreacyj filozoficznych i artystycznych, które stanowią oryginalny wkład polskiego geniuszu twórczego do dorobku kulturalnego ludzkości.

W konsekwencji trzeba:

a) podjąć zdecydowaną walkę z klikami i elementami pasożytniczymi, które przez swój nihilizm etyczny, pasywizm intelektualny i brak poczucia odpowiedzialności, oddziaływują destruktywnie i paraliżująco na twórczość kulturalno-artystyczną Polski odrodzonej;

b) zorganizować opiekę i propagandę własnych, rdzennych wartości duchowych, i to zarówno w nauczaniu publicznym, jak w instytucjach powołanych do czuwania nad całokształtem twórczości kulturalnej (Fundusz Kultury Narodowej, system nagród i stypendiów, akcja wydawnicza i t. d.).

Uwaga: Przykładowo wskazuję tu na konieczność reorganizacji uczelni wyższych (gdzie m. in. stworzyć należy specjalne katedry filozofii polskiej, z uwzględnieniem historii doktryn naszych z XIX-go w.), dalej na brak wydań zbiorowych myślicieli polskich jak i przekładów klasycznych dzieł filozofii wogóle, na potrzebę stworzenia specjalnego teatru dla repertuaru monumentalnego, z głównym naciskiem na wielki, tradycyjny dramat polski i t. d.

c) ochrona przed bezmyślnym eklektyzmem we wchłanianiu obcej produkcji naukowej i artystycznej, przed przypadkowością i barbarzyństwem na rynku przekładów i t. d.

d) stwarzanie warunków pomyślnych dla rzetelnej i wysoko-

wartościowej twórczości filozoficznej, naukowej, literackiej, dramatycznej, muzycznej, plastycznej i t. d.

Na koniec to co najważniejsze: inicjatywa winna tu wyjść od społeczeństwa, t. j. od sfer naukowych i artystycznych, a nie od rządu, którego rzeczą jest jedynie akceptacja ich uchwał, planów i postulatów, oraz udzielanie im wszechstronnego poparcia t. j. całego stojącego do dyspozycji aparatu państwowego.

Jerzy Braun

Dr. Konstanty Régamey

BOLESŁAW WOYTOWICZ

Bolesław Woytowicz otrzymał tegoroczną nagrodę państwową za wybitne zasługi na polu krzewienia kultury muzycznej w Polsce. W istocie mało jest teraz u nas muzyków, którzy by równie aktywnie a zwłaszcza z równą wszechstronnością pracowali dla muzyki polskiej jak Woytowicz. Jest on nietylko kompozytorem i pianistą o wybitnej indywidualności, lecz również bardzo cenionym i lubianym pedagogiem. Poza tym sam fakt należenia do zarządów szeregu instytucyj i stowarzyszeń jak „Polskie Tow. Muzyczne", „Stowarzyszenie kompozytorów", „Polskie Tow. Muzyki Współczesnej", „Zaiks", świadczy o tym, jak szeroka i rozgałęziona jest jego działalność na niwie społeczno-muzycznej. Tym godniejsze podziwu jest, że wśród tego nawału zajęć znajduje on czas na komponowanie tak przemyślanych i pierwszorzędnie opracowanych utworów.

Poważnej działalności kompozytorskiej poświęcił się Woytowicz stosunkowo późno. Urodził się w 1899 roku na Podolu i już tam uczył się muzyki. Główne jednak jego zainteresowania szły w innym kierunku. Studiował na uniwersytecie filozofię i matematykę, potem prawo. Do poważniejszego zajęcia się muzyką skłonił Woytowicza jego pierwszy profesor A. Wielhorski. Rezultatem studiów pianistycznych było uzyskanie dyplomu wirtuozowskiego w klasie fortepianu prof. A. Michałowskiego w Wyższej Szkole Muzycznej im. Chopina, tej samej w której obecnie Woytowicz jest profesorem. Studia kompozytorskie w Warszawie odbywał Woytowicz pod kierunkiem prof. F. Szopskiego, R. Statkowskiego i W. Maliszewskiego. Z okresu tego pochodzą pierwsze kompozycje: 9 Pieśni na głos z fortepianem, Sonata fortepianowa, Wariacje fortepianowe i parę utworów drobniejszych. W dziełach tych jeszcze nie skrystalizował się indywidualny styl Woytowicza. Cechuje je trochę przeładowana, efektownie pianistyczna faktura, o soczystej, nieco barokowej harmonice, faktura naogół niewspółczesna.

W 1929 roku wyjeżdża Woytowicz na studia do Paryża, gdzie pracuje pod kierunkiem Nadi Boulanger. Wywołuje to radykalną zmianę jego stylu, jak o tym świadczy napisane w 1930 roku „Trio" na flet, klarnet i fagot. Utwór ten, już w samym swym pomyśle francuski, cechuje właściwa szkole francuskiej przejrzystość, czystość roboty, oszczędność w środkach i elegancka po-

wściągliwość. Występuje tu, tak charakterystyczne dla obecnej twórczości Woytowicza, zamiłowanie do polifonii, wynikającej zresztą z charakteru zespołu instrumentalnego. Obok ogólnych cech, które Woytowicz zawdzięcza szkole francuskiej, pojawiają się w „Trio" charakterystyczne pierwiastki indywidualne, które szerzej rozwijają się w jego twórczości późniejszej.

Podobnie wyrazem zwrotu do prostoty zarówno w ogólnej koncepcji jak w wyborze środków jest powstała w tym samym mniej więcej czasie „Kołysanka" na sopran, flet, klarnet, fagot i harfę, wykonana na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Pradze w 1935 roku. Do tej samej kategorii stylistycznej należy skomponowana nieco później i również wykonywana na Festiwalu Muzyki Współczesnej, tym razem w Wiedniu (1932) „Kantata na chór dziecięcy". Utwór ten jest bardzo udanym przykładem tego, jak wiele subtelnej i pełnej wyrazu ekspresji można osiągnąć przy pomocy bardzo prostych, naiwnych niekiedy, a jednak całkiem świeżych, dalekich od banalnej „muzyki dla dzieci" środków.

Pewien nawrót do dawniejszego stylu, albo raczej syntezę downiejszych przyzwyczajeń z nowonabytymi środkami przedstawia „Koncert" na fortepian i orkiestrę, pochodzący z roku 1931-go (II nagr. na konkursie Filharmonii Warszawskiej w 1932 roku). Jest to pierwsze dzieło Woytowicza zakrojone na większą skalę, gdzie mógł on zużytkować nowo poznane środki techniczne, gdzie nie był ograniczony żadnymi ramami. Może właśnie z chęci do połączenia w tym dziale najróżnorodniejszych efektów harmonicznych, instrumentacyjnych i fakturowych, wynika pewna chaotyczność koncertu, dającego pomimo zwartej w zasadzie konstrukcji, wrażenie fragmentaryczności, połączonej z przeładowaniem w szczegółach. Poszczególne miejsca są jednak w tym utworze bardzo ciekawe i pomysłowe. Faktura polifoniczna schodzi na dalszy plan, wraca do głosu pianistyczność i barwna harmonika, przypominająca w swym zacięciu i kapryśnym łączeniu funkcyj harmonikę prokofiewowską. Spotykamy też często politonalność połączoną z polirytmiką. Tematyka „Koncertu" jest w dużym stopniu oparta na pierwiastkach polskich.

Z 1932 r. pochodzi „Kwartet smyczkowy", jakżeż odmienny w stylu od „Koncertu". Jest to obok „Poematu żałobnego" najdojrzalszy i najbardziej skupiony utwór Woytowicza. Dominuje tu znowu pewna prostota, i powściągliwość środków oraz kunsztowna, jakkolwiek prosta na pozór i bardzo przejrzysta polifonia. W fakturze „Kwartetu" brak szeregu efektownych modernizmów koncertu, jest ona zato o wiele oryginalniejsza. Występuje tu bardzo wyraźnie jeden z głównych aspektów muzyki Woytowicza: powaga i skupienie.

Obok tego w równym stopniu charakterystyczną cechą tej muzyki jest jej radosna pogoda i szczerość, która z taką wyrazistością występuje w „Kantacie dziecięcej". Nastrój ten dominuje również w „Suicie" na orkiestrę (1933), którą sam kompozytor uważa za odpoczynek po „Kwartecie". Mamy tu szeroko zużytkowane motywy i rytmy taneczne. Efektownie i pomysłowo przeprowadzony jest kontrast pomiędzy dwiema środkowymi częściami opartymi częściowo na tych samych tematach: lirycznej i śpiewnej „Arii" oraz eleganckiego i żartobliwego „Intermezzo" o charakterze menueta.

Po pewnej przerwie w komponowaniu tworzy Woytowicz swoje najbardziej monumentalne dzieło: „Poemat żałobny" na śmierć Marszałka Piłsud-

skiego, utwór, którego poszczególne części mają wprawdzie symbolizować kolejno „Myśl", „Czyn" i „Śmierć", ale który w żadnym razie nie jest dziełem programowym lecz ma przedstawiać raczej pewną abstrakcyjną ideę Piłsudskiego. Już sama zwarta, polifoniczna konstrukcja „Poematu" wskazuje na to, że nie może tu być mowy o ilustracji muzycznej. Jedyny moment ilustracyjny, stylizowana pobudka trąbki, występuje jako samodzielny motyw, rozwinięty jako temat fugi w pierwszej części. Cała kompozycja odznacza się prawdziwie monumentalną zwartością, bezkompromisowością koncepcji i zdumiewającym wirtuozostwem roboty technicznej.

Znowuż „odpoczynkiem" po „Poemacie" jest ostatni utwór Woytowicza „Concertino" na orkiestrę. Dzieło to cechuje lekkość, swoboda i prostota, koncepcja jego wypływa z kultu kompozytora dla Mozarta.

Podanie syntetycznej, a jednak dokładnej charakterystyki stylu Woytowicza nie jest łatwe. Nie da się tego kompozytora zaliczyć do żadnej specjalnej szkoły. Używając swobodnie nowoczesnych środków wyrazu, nie hołduje Woytowicz niewolniczo żadnemu nowemu kierunkowi. Nie będąc atonalistą, osiąga atonalność na innej drodze, niż to się zwykle robi. Nie poszukuje nowych schematów formalnych, ujmując swe utwory w ramki dawnych, tradycyjnych form cyklicznych, lub polifonicznych. Nawet wobec zagadnienia tak typowego dla współczesnej muzyki polskiej: stosunku do folkloru, zajmuje stanowisko odrębne. Jakkolwiek twórczość jego roi się od elementów o charakterze ludowym polskim, żadnego utworu swego nie oparł w całości i konsekwentnie na folklorze. Polskość jego melodyki jest konsekwencją stylu, nie wypływa zaś z tendencji do zużytkowywania, autentycznych motywów ludowych.

A jednak nie da się zaprzeczyć, że Woytowicz ma swój własny styl, tylko że styl ten nie wynika z powziętych z góry założeń, ale wytwarza się organicznie, krystalizując się w ostatnich utworach coraz wyraźniej. Dowodem szczerości i organiczności tego stylu, jest fakt, że pewne charakterysyczne jego cechy, dają się odnaleść już we wczesnych utworach.

A więc zamiłowanie do zwartości formalnej, wyrażające się przede wszystkim w wielkiej predylekcji dla wszelkich form polifonicznych. Nawet tam, gdzie nie mamy fug, znajdujemy przeważnie fakturę imitacyjną, zwłaszcza charakterystyczną dla Woytowicza formę kanonu, począwszy od kunsztownego trójgłosowego kanonu w drugiej części „Tria" poprzez „Arię" z „Suity orkiestrowej" aż do wariacyj w „Concertino" i t. d. Fugi, zwykle podwójne, mają przeważnie monumentalną budowę. Najpiękniejszymi ich okazami są II część „Kwartetu" i część pierwsza „Poematu żałobnego".

W formach cyklicznych dąży Woytowicz do uzyskania większej zwartości konstrukcyjnej przez używanie tych samych tematów w różnych częściach. Metoda ta występuje niemal we wszystkich jego utworach. W „Koncercie" tematy I części wracają w odmiennej szacie rytmicznej w Finale. Podobny fakt obserwujemy w „Kwartecie" i w „Suicie", gdzie ponadto wspólne tematy mają obie części środkowe. „Poemat żałobny" cały jest właściwie oparty na dwóch tematach. W „Concertino" wariacje są powiązane tematycznie z innymi częściami, a oba tematy części pierwszej, występują jako kontrapunkty głównych tematów Finału.

Przewaga polifonii sprawia, że , w przeciwieństwie do wczesnego okresu twórczości, w muzyce Woytowicza dosyć małą rolę odgrywa harmonika. Jako charakterystyczną cechę tej harmoniki należy wymienić zamiłowanie do pustych, kwintowych, równolegle prowadzonych akordów, lub poprostu do towarzyszenia melodii równoległym głosem o kwintę lub kwartę w dół.

Melodyka Woytowicza ma dwa charakterystyczne oblicza. W jednym z tych aspektów opiera się na typowych gamach z podwyższonym czwartym stopniem, co motywom tym nadaje folklorystyczny, polski charakter. Motywy te przeważnie nie są autentykami folklorystycznymi. Ich ludowy i polski charakter wypływa z organicznego charakteru melodyki Woytowicza, pojawia się nawet tam, gdzie folklor byłby nieoczekiwany, jak np. w „Trio" (środkowy temat drugiej części). Również organicznie wytwarza się drugi aspekt melodyki Woytowicza: jej gregoriańska diatoniczność. Pewna niechęć do chromatyki, częste operowanie motywami o zdecydowanym i prostym rysunku i rytmie, pojawiają się już wcześnie, w „Trio", częściowo w „Koncercie"; kościelną postać przyjmują w II części „Kwartetu", gdzie harmonizacja w kwintach równoległych o której wspominałem, również nadaje temu tematowi archaiczny charakter. Część II-bis „Kwartetu", chociaż nie ma tego kościelnego charakteru, w linii recitativa przedstawia inną cechę typową dla melodyj gregoriańskich: łączenie równych rytmicznie nut w asymetryczne grupy rytmiczne (po pięć i t. d.). Podobne motywy spotykamy w II części „Suity", a pełną syntezę wszystkich tych cech: diatonizm, akompaniament w kwintach, równość rytmiczną i łączenie w najróżnorodniejsze grupy od 6 do 26 ósemek, daje „Chorał" z „Poematu żałobnego". Mamy tam prawdziwą melodię gregoriańską, oryginalnie skomponowaną. Woytowicz jest dziś chyba jedynym kompozytorem współczesnym, piszącym oryginalne melodie gregoriańskie. Typowe dla niego jest łączenie tych partyj choralnych z fugami, np. II część „Kwartetu" lub I część „Poematu żałobnego".

Na tej drodze surowej diatoniki i kwintowego akompaniamentu osiąga Woytowicz atonalność, jakkolwiek jest ona tu ubocznym wynikiem a nie celem w sobie.

Można to powiedzieć o całej postawie Woytowicza. Muzyka jego jest szczera i bezpośrednia, jakkolwiek w wielkim stopniu traktowana jako rozwiązanie pewnych konstrukcyjnych i polifonicznych problematów. Nigdy jednak sam fakt rozwiązania nie występuje na pierwszy plan, tak samo jak pobudką twórczości dla Woytowicza nie jest ani realizacja pewnych snobistycznych haseł ani tendencja do eksperymentowania.

KONKURS IM. FR. CHOPINA

W dniach od 28.II. do 12.III. 1937 r. odbywał się w Warszawie *III-ci Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina zorganizowany* przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina pod wysokim protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. W konkursie wzięło udział

80-u pianistów z 22-ch państw, a mianowicie: 24 z Polski, 9 z Węgier, 8 z Francji, 6 z Italii, po 4 z Austrii i Z. S. R. R., 3 z Rumunii, po 2 z Belgii, Estonii, Finlandii, Holandii, Japonii, Łotwy, Niemiec, po 1 z Anglii, Bułgarii, Czechosłowacji, Jugosławii, Palestyny, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii i 1 za paszportem „nansenowskim". W skład jury wchodzili: przewodniczący Adam Wieniawski (Polska), wice-przewodniczący Wilhelm Backhaus (Niemcy), J. Philipp (Francja), E. von Sauer (Austria), sekretarz B. Woytowicz (Polska); członkowie: G. Agosti, A. Brugnoli (Włochy), Z. Buckiewiczowa, M. Dąbrowski, Z. Drzewiecki (Polska), E. Frey (Szwajcaria), A. Hoehn (Niemcy), dr. J. de Keeri Szanto (Węgry), Lazare Lévy (Francja), L. Margaritis (Austria), E. Morawski (Polska), M. Panthès (Szwajcaria), H. Neuhaus (Z. S. R. R.), Z. Rabcewiczowa, L. Robowska (Polska), R. Roesler (Niemcy), P. Schuberts (Łotwa), I. Stefaniai (Węgry), A. Stoyanoff (Bułgaria), J. Smidowicz, dr. S. Śledziński, J. Turczyński, J. Żurawlew (Polska).

Konkurs odbywał się w dwóch etapach. W pierwszych etapie wszyscy uczestnicy wykonać musieli następujący program: 1) Jedna z 2-ch Sonat (h-moll lub b-moll) albo też jedna Ballada i jedno Scherzo lub też Fantazja f-moll i jedno Scherzo. 2) Dwie Etiudy do wyboru. 3) Jeden Nokturn do wyboru. 4) Dwa Mazurki do wyboru. 5) Jeden z Polonezów as-dur, fis-moll lub Polonez-Fantazja.

Do drugiego decydującego etapu dopuszczono 21 najlepszych pianistów, którzy obowiązani byli wykonać z towarzyszeniem orkiestry jeden z dwóch Koncertów Chopina (e-moll lub f-moll) część I-szą i II-gą albo II-gą i III-cią.

Ostateczne wyniki konkursu były następujące:

I-ą nagrodę P. Prezydenta Rzeczypospolitej w wysokości 5.000 zł otrzymał *Jakub Zak (ZSRR).*

II-gą nagrodę p. ministra W. R. i O. P. (2.500 zł.) otrzymała *Rosa Tamarkina (ZSRR.)*

III-ą nagrodę p. ministra spraw zagranicznych (2.500 zł.) otrzymał *Witold Małcużyński (Polska).*

IV nagrodę, prezydenta m. Warszawy (2.000 zł.) — *Lance Dossor (Anglia)*

V-ą nagrodę, Filharmonii Warszawskiej (2.000 zł.) — *Agi Jambor (Węgry).*

VI-ą nagrodę Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (1.000 zł.) — *Edith Axenfeld (Niemcy).*

VII-ą nagrodę — bezimienną (1.000 zł.) — *Monique de la Bruchollerie (Francja).*

Nagrodę publiczności w sumie 2.000 zł. rozdzielono na 4 nagrody po 500 zł. Otrzymali je: Jan Ekier (Polska, 8-e miejsce), Pierre Maillard — Verger (Francja — 9-te miejsce), Tatiana Goldfarb (ZSRR) — 10-te miejsce) i Olga Iliwicka (Polska — 11-te miejsce).

XII-ą nagrodę Dyr. H. Markiewicza (250 zł.) otrzymała *Lelia Gousseau* (Francja).

XIII-ą nagrodę (kino-teatru „Casino" zł. 200) — *Halina Kalmanowicz* (Polska).

Dyplomy honorowe otrzymali: 14) Faragy Gyorgy (Węgry), 15) Chieko Hara (Japonia), 16) Colette Gaveau (Francja), 17) Zbigniew Grzybowski

(Polska), 18) Jan Bereżyński (Polska) 19) N. Emalianowa (ZSRR), 20) Marta Blaha (Węgry), 21) Viktorie Svihlikowa (Czechosłowacja), 22) Józef Weingarten (Węgry), 23) Marie Aimee Warrat (Francja), 24) Fryderyk Portnoj (Polska), 26) Helena Landau (Polska), 27) Maria Bilińska Riegerowa (Polska), 28) Natalia Hornowska-Pęzińska (Polska).

Oprócz tego przyznano nagrody dla najlepszego uczestnika z Austrii i Włoch oraz nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków, którą otrzymał zdobywca I-ej nagrody — Jakub Zak.

Bliższe omówienie wyników konkursu znajdą czytelnicy w dziale „Z ruchu muzycznego w Polsce", zaś w następnym numerze „Muzyki Polskiej" ukaże się artykuł, omawiający ogólne artystyczne, społeczne i ideowe aspekty konkursu.

SPRAWOZDANIA

Listy Fryderyka Chopina. Zebrał i przygotował do druku Dr. Henryk Opieński. Warszawa 1937. Nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich". 8-vo. 374 str.

Pierwsza obszerniejsza praca poświęcona Chopinowi po jego śmierci pojawiła się w języku francuskim (1851 r.). Była to znana książka Liszta. W kilka lat później ukazała się pierwsza niemiecka biografia Chopina (W. Neumanna, 1855 r.). Dopiero w blisko 30 lat po śmierci Chopina wydał pierwszy Polak (Karasowski) biografię Chopina — w języku niemieckim. Następna szeroko zakrojona, źródłowa praca o Chopinie wyszła w języku — angielskim (Niecks). Dzieło Hoesicka ukazało się w całości dopiero w 1911 roku.

Pierwsze listy Chopina ogłoszone zostały w języku — niemieckim (we wspomnianej biografii Karasowskiego). Kiedy zaś przygotowano do druku wydanie wszystkich znanych dotąd listów Chopina, skorzystał z ich zbioru wydawca — niemiecki (Monachium 1928), a potem francuski (Soc. française d'édit. littéraires, Paryż 1933). Jeśli zważymy nadto, że listy Rob. Schumanna ukazały się w dwóch tomach (z których jeden bardzo obszerny) w niespełna 30 lat po jego śmierci, kompletne zaś polskie wydanie listów Chopina pojawia się w niemal 90 lat po jego śmierci — będziemy mieli materiał do niewesołych refleksji.

Zostawmy jednak te rozważania i dajmy raczej wyraz radości z powodu faktu, że choć późno, mamy przecież owo długo oczekiwane zbiorowe polskie wydanie listów Chopina. Nadmienić zresztą należy, że wśród wszystkich powyżej zestawionych minusów mamy i jeden wielki plus do zanotowania, a to 1-szy tom „Chopinianów" (Warszawa 1912), w którym Hoesick dał dość dokładny obraz korespondencji Chopina.

Aby należycie ocenić wartość i znaczenie zbioru listów Chopina, który ukazał się świeżo w wydaniu Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich", a przygotowany został do druku przez D-ra Henryka Opień-

skiego, najlepiej będzie, jeśli go porównamy z wymienionym właśnie tomem „Chopinianów", który ukazał się przed 25 laty i dziś jest już wyczerpany.

Przede wszystkim nowy zbiór jest bogatszy i obszerniejszy od hoesickowskiego. Pochodzi to stąd, że Hoesick zasadniczo wyłączył listy Chopina do rodziny pisane, a ogłoszone przez Karasowskiego i Karłowicza. H. Opieński zaś uwzględnił je i słusznie. Następnie od czasu wydania wspomnianych „Chopinianów" wiele nieznanych listów Chopina zostało opublikowane, a to szereg listów do G. Sand, listy do Białobłockiego, kilkanaście listów pojawiło się sporadycznie w czasopismach muzycznych lub książkach Chopinowi poświęconych, przeszło 20 zaś nowych listów udało się wcielić wydawcom do wydania francuskiego. Zbiór ostatnio wydany zawiera więc wszystkie znane i dostępne listy Chopina — z dwoma wyjątkami: nie ma w nim listu do Mendelssohna (p. L. Binental „„Chopin", Paryż 1934, str. 59) i listu do Schubertha (p. „Muzyka", r. VIII, nr. 4—6, str. 213). Nie mogły też być w nim uwzględnione te kilka, krótkich zresztą i mało znaczących listów, które ogłoszone zostały w Kalendarzu I. K. C. na r. 1927, jako też opublikowany przez L. Binentala w „Kurierze Warszawskim" z 17 stycznia b. r. list Chopina do Grzymały z 16 kwietnia 1839. Jeżeli z sumy 338 wzgl. 340 pozycji (nr. 68 i 124 są podwójne), jakie zawiera ostatnio wydany zbiór d-ra H. Opieńskiego wyłączymy nr. 1—3 (wierszyki małego Chopina), nr. 68a (pamiętnik Chopina), nr. 233, który jest tylko fragmentem listu nr. 244, i nr. 338 (ostatnie słowa, jakie Chopin napisał) — otrzymamy 334 listów. Jaką część istotnie przez Chopina przeprowadzonej korespondencji suma ta przedstawia, oczywiście trudno określić; pewnym jest jednak, że bardzo wiele listów zostało zniszczonych, a bardzo wiele pozostaje jeszcze w ukryciu po różnych zbiorach prywatnych, a nawet i publicznych jak tego dowodzą np. wspomniane, ostatnio ogłoszone w Kalendarzu I. K. C. listy, przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej. Zdaniem siostrzeńca Chopina, nawet uważane za bezpowrotnie stracone w czasie pożaru pałacu Zamoyskiego listy Chopina „najprawdopodobniej nie uległy zniszczeniu" (Hoesick, „Słowacki i Chopin", Warszawa 1932, I 256). Przypomnijmy w związku z tym, że i sławny pamiętnik Chopina, który przez długi czas za zaginiony uważano, niedawno został odnaleziony. Z całą pewnością utrzymywać można, że sporo listów Chopina zostanie jeszcze wydobytych z zapomnienia i z czasem zwiększy dotąd ogłoszoną jego korespondencję. Niemniej pewnym jest wszakże, że zbiór ostatnio ogłoszony zawiera główną część tejże i daje bardzo dokładny obraz chopinowskiej epistolografii.

W porównaniu z francuskim wydaniem, o którym była powyżej mowa, wydanie polskie nic zasadniczo nowego nie przynosi, poza listem do K. Ostrowskiego (nr. 82, który błędnie znalazł się pod rokiem 1835, podczas gdy pochodzi z 1845 r., p. Binental, „Chopin", Warszawa 1930, str. 173 nast.), i list do Grzymały z 21 maja 1839 (Nr. 124a przedrukowany z „La Revue Musicale"), list zaś do rodziców z 10 sierpnia 1824, pojawia się po raz pierwszy w oryginale polskim. Nowe wydanie polskie ma jednak oczywiście tę nad francuskim wyższość, że wszystkie listy podaje w oryginale. W porównaniu zaś ze zbiorem w „Chopinianach" przedstawia jeszcze tę zaletę, że Hoesick listy Chopina pisane po francusku podał albo tylko

w oryginale, albo tylko w tłumaczeniu polskim, dr. Opieński zaś wszystkie w obcym języku zredagowane listy powtórzył w oryginalnym brzmieniu, nadto do każdego z nich dodał tłumaczenie polskie. Tłumaczenia te zostały na nowo dokonane nieraz nawet tam, gdzie można było posłużyć się już gotowymi tłumaczeniami, dokonanymi przez poprzednich wydawców. W dawnych tłumaczeniach, powtórzonych w nowym wydaniu listów rewizja jednak była wskazana. Dotyczy to zwłaszcza listów Chopina do Franchomme'a, które — z wyjątkiem listu z września 1933 r. ogłoszonego w oryginale francuskim — Hoesick podał w tłumaczeniu polskim, dokonanym z tłumaczenia niemieckiego, które znowu zostało dokonane z tłumaczenia angielskiego! Stąd zapewne niedokładności tego rodzaju, jak np. na początku listu z 1 maja 1848 r. (nr. 291).

Wreszcie zaznaczyć należy, że listy w nowym wydaniu ułożone zostały w porządku chronologicznym, podczas gdy Hoesick nie przeprowadził systematycznego ich układu (z czego się zresztą w przedmowie usprawiedliwił).

Listy zaopatrzył H. Opieński komentarzami, częściowo powtórzonymi z objaśnień dodanych przez poprzednich wydawców. Ponieważ publikacja przeznaczona jest dla szerokiej publiczności, pożądaną byłaby większa ilość komentarzy. Również i „alfabetyczny spis nazwisk" z biograficznymi datami, umieszczony na końcu książki, zyskałby na większej dokładności. Wierność i poprawność tekstu w samych listach przedstawia postęp w porównaniu z wydaniem Hoesicka, ale niezawsze jest bez zarzutu — ramy tej recenzji nie pozwalają mi wejść tu w szczegóły. Należy mieć nadzieję, że usterki te znikną w następnym wydaniu książki. Szata zewnętrzna pokaźnego tomu, zaopatrzonego kilku bardzo pięknie wykonanymi reprodukcjami pamiątek i rękopisów Chopina, przedstawia się ze wszech miar jak najkorzystniej. Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, który kult Chopina szerzy nie tylko słowem, ale i czynem, i „Wiadomościom Literackim" doprowadzenie wydania do skutku i sposób jego dokonania przynosi prawdziwy zaszczyt. Szczera zaś wdzięczność należy się zasłużonemu chopinologowi, d-rowi Henrykowi Opieńskiemu za trudy włożone w mozolną i cenną publikację.

Dr. L. Bronarski

Z PRASY

MUZYKA NARODOWA

W interesującym artykule „O muzyce narodowej" („Prosto z mostu") p. Konstanty Regamey zastanawia się nad ważkim problemem indywidualności narodowej w sztuce; częste u nas powierzchowne ujmowanie tej kwestii prowadzi do powstawania różnego rodzaju snobizmów i skłania do tworzenia „narodowych" kiczów. Autor poddaje krytyce stanowisko, które utożsamia narodowy charakter twórczości z mechanicznym posługiwaniem się cytatami z folkloru.

> „Bo na tej drodze się nie stworzy muzyki narodowej. Jej w ogóle nie można stworzyć. Ona się sama tworzy. Nikt nie zaprzeczy, że istnieją odrębne muzyki narodowe: francuska, niemiecka, rosyjska i t. d.

Ale nie powstały one drogą umowy, drogą postanowienia, że się będzie tworzyć tylko w sposób narodowy. Twórcy tej muzyki w ogóle nie wiedzieli zapewne, że tworzą muzykę narodową. Poprostu komponowali muzykę, a że byli szczerzy i bezpośredni w dziełach ich wyraziły się charakterystyczne pierwiastki ich psychiki. Ale gdyby ich wzorem chciano sztucznie stwarzać takie „rodzime muzyczki", nic by z tego nie wyszło, poprostu dlatego, że nie wiadomo dokładnie na czym to polega. Nie potrafimy odrębnych cech np. muzyki francuskiej poza ogólnikami ująć w konkretne prawa czy reguły, znaleźć typowe dla ducha francuskiego zasady melodyki, harmoniki konstrukcji i t. d. A jednak poprzez wszystkie zmiany faktury i założeń teoretycznych, muzyka ta od Rameau aż do czasów najnowszych zdradza ciągłość i odrębność stylistyczną.

Specjalnie wziąłem tu za przykład muzykę francuską, ponieważ w całym swym rozwoju była ona prawie całkowicie niezależna od folkloru. Przeciwnie, nowsi muzycy francuscy chętnie posługiwali się folklorem obcym, zwłaszcza hiszpańskim, a jednak dzieła ich pozostawały francuskie w każdym calu.

My w Polsce właściwie nie mamy jeszcze takiej muzyki. Na przeszkodzie do tego stawały luki i przerwy, dzięki którym poszczególne punkty tworzące tę prawdziwie odrębną polską muzykę: Chopin, Moniuszko, Szymanowski są odosobnione, przerwy pomiędzy nimi nie są wypełnione przez działalność muzyków o mniejszym geniuszu, ale o zdecydowanym obliczu stylistycznym. To też różnice w fakturze nie były wynikiem ciągłego rozwoju organicznego. Przez to nie możemy twierdzić, aby się już wytworzył taki odrębny typ polskiej muzyki, jakkolwiek dla współczesności zalążki tego stylu możemy znaleźć w muzyce Szymanowskiego. Ale nic błędniejszego, jak postanowienie, że wobec tego muzycy mają zająć się wytworzeniem tego stylu. Bo co wtedy wyniknie? Albo epigonizm Chopina, którego mieliśmy dosyć i jak się okazało z bardzo słabymi rezultatami, albo epigonizm Szymanowskiego, albo tworzenie muzyki à la „Ostatnie werble". Jeżeli styl ma się tworzyć na tej drodze, to lepiej w ogóle nie próbować. Jedyną drogą do tego może być jak najintensywniejsze popieranie tak słabego dotąd i dopiero teraz budzącego się życia muzycznego bez narzucania mu żadnych haseł i krępujących ograniczeń. Niech jak największa ilość zdolnych kompozytorów tworzy muzykę, swoją muzykę bez zastanawiania się czy to jest muzyka polska czy międzynarodowa. Byle by była dobra. I wtedy dopiero pewna suma nowych i odrębnych wartości muzycznych wyprodukowana przez polskich kompozytorów będzie mogła być uważana za polską muzykę narodową. Może muzyka ta będzie czerpać soki z folkloru, ale zapewne nie zacieśni się do tego stosunkowo wąskiego zakresu stylistycznego. W każdym razie jednak do stworzenia tych wartości nie będzie szła drogą posługiwania się motywami Brygady czy Rozmarynu. Natomiast wiele pierwiastków, które się nam teraz mogą wydawać „międzynarodowe", może złożyć się na wytworzenie tego polskiego stylu".

W dalszym ciągu autor artykułu polemizując z J. Maklakiewiczem z powodu ideowych założeń jego utworu „Ostatnie werble" porusza drugi aktualny dziś problem — problem elitaryzmu czy kollektywizmu muzyki. Czytamy:

„Ale jest jeszcze inny postulat Maklakiewicza, który mógł wpłynąć na koncepcję „Ostatnich werbli". Jest to cel udostępnienia muzyki najszerszym warstwom społeczeństwa. Muzyka ma być nie dla elity znawców, ale dla całego narodu. Jest to problemat również bardzo aktualny, streszczający się w haśle „muzyka dla mas". Maklakiewicz powołuje się na stan, jaki mamy obecnie w Sowietach, gdzie najszersze warstwy biorą udział w życiu muzycznym. Ale zapomina dodać jakim kosztem to jest osiągnięte, jakim obniżeniem poziomu i gatunku muzyki to się opłaca. I z jaką szkodą dla muzyki rosyjskiej. To też nie wiem, co jest gorszym złem: czy to, żeby dla większości narodu pozostawała niedostępna naprawdę dobra muzyka, kultywowana przez nieliczną stosunkowo elitę, czy też żeby dla wszystkich istniała tylko mierna muzyczka. Tym bardziej, że na drodze świadomego obniżenia poziomu niezawsze się osiąga większą dostępność muzyki. Sądzę, że taki utwór jak „Ostatnie werble", który jest przykry dla prawdziwych muzyków, wcale nie jest dostępniejszy przez to dla „szerokich sfer", które będą wolały te same piosenki w „stanie naturalnym". Bo za błąd uważam tezę, że muzyka narodowa, to muzyka dla całego narodu. Wtedy u nas muzyką najbardziej narodową byłyby modne i przeważnie z bardzo niepolskiego natchnienia pochodzące „szlagiery" taneczne śpiewane nie tylko na dancingach, ale niestety również po wsiach przez chłopów. Moim zdaniem za muzykę narodową uważać należy właśnie kwintesencję, to najlepsze, co w dziedzinie muzyki przez dany naród zostało wyprodukowane. A że jest to niedostępne szerokim warstwom, to jest zupełnie inna sprawa. Przeważnie staje się dostępne po pewnym czasie. A do tego, by to mogło najprędzej nastąpić, prowadzi nie obniżanie aspiracyj, ale umuzykalnienie społeczeństwa, czego się nigdy nie dokona przy pomocy złej muzyki. U nas pod tym względem sprawy stoją bardzo źle i zanim nie dojdziemy do stanu, w jakim znajdują się np. Czechy, lub Anglia nie mówiąc już o przysłowiowych Niemczech, nie możemy marzyć o przeniknięciu współczesnej wartościowej polskiej muzyki „pod strzechy".

„RUCH KULTURALNY" O MUZYCE.

Wychodzi w Warszawie miesięcznik „Ruch kulturalny", organ nacjonalistycznego i „totalistycznego" odłamu młodzieży. W Nr. 2-gim tego pisma znajdujemy artykuł O. Kopczyńskiego „Muzyka daleka i bliska" (zagajenie rozważań na tematy społeczno-muzyczne). Na wstępie autor stwierdza, że muzyka z racji swego abstrakcyjnego charakteru jest sztuką najbardziej autonomiczną.

„Ciągła ewolucja twórczości muzycznej jest pozornie absolutnie nieskrępowana żadnymi sugiestiami konkretnych warunków życia, żadnymi konfliktami zewnętrznymi, żadną poza muzyczną formą (?)

życiową — czyli tym wszystkim, co najdobitniej wyraża się i symbolizuje w pojęciu cenzura. Muzyka nie zna rządów cenzury. Twórczości muzycznej nie potrzeba nawet zdobycia opinii, zawsze potrafi stworzyć swój świat trwalszy i mocniejszy od materialnych koniunktur, wpływów i tendencyj, czego w takim stopniu nie potrafi dokonać żadna z innych gałęzi sztuki. I tutaj jest podstawa prawdziwej „autonomii" muzyki, wynikającej z naturalnego charakteru sztuki muzycznej, nie z pustego, frazeologicznego w uogólnianiu hasła.

Ale jednak jest więź, która łączy nierozerwalnie twórczość muzyczną z czasem, z życiem, z całą resztą przejawów ludzkiego bytowania, więź, której rozerwanie powoduje spłycenie, zmarnienie, utonięcie w pustych, nietrwałych spekulacjach. Jest to niezniszczalny związek z duchem i charakterem środowiska, z jego rozwojem i potrzebami, związek z życiem Narodu".

Jakież według autora konsekwencje w muzyce pociągnąć musi ten związek twórczości z życiem narodu? P. Kopczyński stwierdza, że konsekwencje te nie mogą polegać na zewnętrznym, mechanicznym przymusie gdyż

„Muzyka, prócz poważnych, ale nie podstawowych wyjątków nie jest związana z tematem i z treścią ideową. Główny wysiłek w utrwalaniu więzi narodowej w muzyce (poza programowej) skierowany być powinien na szczere i głębokie odczucie idei dla wynikającego stąd podświadomego przesycenia nią twórczości muzycznej. Dzięki temu osiągnąć ona może największe możliwe wartości poza techniczne".

A więc, jak widzimy, pomimo różnego „języka" ostateczne wnioski p. Kopczyńskiego są zbliżone do przytoczonych powyżej tez p. Régameya. Również dalsze rozważania p. K. na temat popularyzacji muzyki nie odbiegają zasadniczo od poglądów Régameya. Ta zbieżność zapatrywań na sprawy muzyczne u „liberała" i nacjonalisty świadczy o tym, że chyba nigdy polska twórczość muzyczna nie zostanie skrępowana rygorystyczną a ciasno pojętą totalną planowością, która dziś nadaje ton życiu muzycznemu Rosji czy Niemiec. Oczywista musimy sobie przytym zdawać sprawę, że zupełnie czym innym jest mechaniczno-rygorystyczne narzucanie sztuce „ideologii", a co innego planowe budowanie jej podstaw materialnych czy organizacyjnych. Jest to rozróżnienie konieczne i ważne.

„DIONIZYJSKI SZAŁ"

Jak wiadomo słuchaczom transmisji radiowej koncertu Jana Kiepury i Marty Eggerth z Krakowa — mistrz w ciągu koncertu sypał jak z rękawa dowcipami, „powiedzonkami", w ogóle flirtował z publicznością. W rezultacie całość przypominała raczej wiec niż audycję muzyczną. Spotkało się to z pewnymi wyrazami dezaprobaty w prasie. Na to w „Antenie" (Nr. 10) ktoś podpisany literami p. i. w artykule „Człowiek szczęśliwy" wystąpił w obronie mistrza oświetlając sprawę zgoła odmiennie. Mianowicie:

„Był to radosny, dionizyjski szał człowieka szczęśliwego, który w szczęśliwości swojej radby świat cały wziąć w ramiona, z całym światem szczęściem swoim się podzielić".

Obrona suggestywna, pełna żaru. Chociaż...

COŚ NA PRIMA APRILIS

Widocznie dla uczczenia zbliżającego się uroczystego dnia 1-go kwietnia pomieszczono w „Muzyce" (Nr. 2) w dziale „Życie muzyczne stolicy" następującą wiadomość.

„W dziedzinie muzyki *symfonicznej* mamy do zanotowania fakt radosny: wykonanie nowego dzieła Romana Maciejewskiego, koncertu na 2 fortepiany (kompozytor i Kazimierz Kranc)".

My ze swej strony mamy do zanotowania również radosne fakty: w dziedzinie muzyki kameralnej — wykonanie symfonii Palestra, oraz w dziedzinie muzyki wokalnej — wykonanie „Koncertu na orkiestrę" Kondrackiego.

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Cały okres sprawozdawczy upłynął pod znakiem konkursu chopinowskiego. Filharmonię codzień wypełniały tłumy ludzi, którzy poza tym nigdy na koncerty nie chodzą; zależnie od sympatyj politycznych urządzano klakę tym lub innym „zawodnikom", pasjonowano się coraz bardziej, a w rezultacie jak zwykle wszyscy byli rozczarowani orzeczeniem jury, tak jak gdyby w istocie można było poziom czyjegoś artyzmu wymierzać numerkami i ustalać ścisłą kolejność wartości. To też jakiekolwiek byłoby orzeczenie jury, zawsze spotkałoby się z niezadowoleniem. Naprawdę zdziwienie wzbudzić mogły tylko orzeczenia rażąco niewytłumaczalne, jak np. przyznanie bardzo dalekich miejsc tak doskonałym pianistkom jak Chieko Hara i Tacjana Goldfarb, niedocenienie szkoły francuskiej, reprezentowanej przez bardzo dobrych i subtelnych pianistów jak Lelia Gousseau lub Maillard-Verger, no i dziwne rozstawienie Małcużyńskiego i Ekiera, różnica między którymi wcale nie była tak wielka i to raczej na korzyść Ekiera.

Ale trudno. Z punktu widzenia artystycznego nie są to sprawy najważniejsze. Wartościowe w tym konkursie jest wykrycie szeregu prawie dotąd nieznanych świetnych pianistów, oraz możność porównania szkół. Prawa sowieckich przedstawicieli do pierwszych nagród nikt nie kwestionował. Dali oni wszyscy popis wspaniałej szkoły pianistycznej, ale bynajmniej nie ograniczającej się do samej tylko wirutuozerii. Pod tym względem znamienny był recital laureata 1-szej nagrody Jakóba Zaka. Chociaż program zawierał parę numerów „nieprzyzwoicie" popisowych, jednocze-

śnie na tym samym koncercie usłyszeliśmy wykonania „Toccaty" Bacha i „Scherza cis-moll Chopina, stojące na bardzo wysokim poziomie interpretacyjnym.

Konkurs Chopinowski był również (co zresztą było za mało uwidocznione w wynikach nagród) wielkim triumfem szkoły francuskiej, gdzie spotkaliśmy się nie tylko ze świetnym przygotowaniem technicznym, ale również z wielką finezją i mądrością odtwórczą. Zwłaszcza chlubnie szkołę tę reprezentowały Lelia Gousseau i Japonka Chieko Hara. Niespodziankę sprawili Niemka Axenfeld i Anglik Dossor, pochodzący z krajów, od których jak dotąd nie przywykliśmy oczekiwać dobrej interpretacji Chopina. Niespodzianka była tym milsza.

Jeśli chodzi o chopinistów polskich, to uderzające jest, iż żaden z naszych reprezentantów nie ma tej wspaniałej lekkości technicznej, co wielu obcych pianistów. Pod względem interpretacyjnym sprawa ma się znacznie lepiej i pod tym względem jestem osobiście zdania, że Ekier, zwłaszcza w koncercie jest na lepszej drodze niż Małcużyński.

W Filharmonii usłyszeliśmy jak zawsze wspaniałego Roberta Cassadesus, świetnego skrzypka H. Temiankę oraz sędziwego wirtuoza, ucieleśniającego całą swą postacią i grą tak już dla nas zamierzchłe czasy — Emila Sauera. Dyrygowali Fr. André, Wiłkomirski i van der Pals.

Programy koncertów zawierały na ogół mało specjalnie wyróżniających się utworów. Wiłkomirski dyrygował po raz pierwszy w Filharmonii Warszawskiej IV Symfonią Poradowskiego oraz znaną z zeszłorocznej audycji Ormuzu „Suitą góralską" Ekiera. Wykonanie w Filharmonii „Ostatnich werbli" Maklakiewicza musiało wzbudzić smutne refleksje na temat tego, jak ten świetny talent kompozytorski marnuje się na komponowanie podobnie chybionych w pomyśle dzieł.

Bardzo udany był koncert Polskiego Radia w „Romie". Interesującym i inteligentnie ułożonym programem dyrygował M. Mierzejewski i odniósł w pełni zasłużony triumf. Jest to zupełnie dojrzały i wyrobiony, a pełen młodzieńczego ognia dyrygent. W programie jego zwróciły uwagę nigdy u nas nie grywana pierwsza Suita z „Dafnis i Chloe" Ravela, oraz Suita z „Shylocka" Fauré'go. Największą sensacją koncertu było jednak pierwsze wykonanie „Koncertu na 2 fortepiany" Romana Maciejewskiego, przez kompozytora i Kazimierza Kranca. Jest to utwór napisany naprawdę z żywiołowym talentem, utwór uderzający dojrzałością i świeżością koncepcji, nadzwyczajnie udaną syntezą elementów bardzo nowoczesnych z tradycyjnymi, faktury polifonicznej z homofoniczną, dobrego métier ze szczerą inspiracją.

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwie audycje „Ormuzu", poświęcone dawnej muzyce, na których wykonano m. in. „Kwartet smyczkowy" D-dur oraz rzadko grywany „Kwartet" na fortepian i instrumenty dęte Mozarta, „Kwintet" J. Chr. Bacha oraz kwartet Fr. Lessla. P. Szlemińska odśpiewała szereg pieśni Haydna i Schuberta.

W operze odbyła się dawno zapowiedziana premiera baletu Ryszarda Straussa „Legenda o Józefie" i wzbudziła rozczarowanie. Nie tyle ze względu na muzykę, bo o tej wiedziało się, że stanowi raczej chybione dzieło twórcy „Tilla", ile z powodu odtwórcy głównej roli Leontiewa, który

bynajmniej nie okazał się tak wspaniałym tancerzem i aktorem jak go reklamowano.

Dr. Konstanty Regamey

L W Ó W.

Sezon koncertowy, począwszy od stycznia, zaznaczył się we Lwowie pewnym ożywieniem i urozmaiceniem ruchu muzycznego. Dodać przy tym należy, że także poziom wykonania koncertów na ogół znacznie się podniósł.

Cieszymy się ponadto bardzo, że wreszcie Lwów ujrzał również polskich artystów, jak dr. Z. Latoszewskiego, młodego, doskonałego dyrygenta poznańskiego oraz K. Wiłkomirskiego, znakomitego polskiego wiolonczelistę. Pierwsze ich występy zjednały sobie całkowicie muzykalny Lwów, który zawsze będzie ich witał z radością. Z ich nazwiskami bowiem łączy się też, co z naciskiem podkreślamy, wzbogacenie programów koncertów filharmonicznych o współczesne dzieła polskich kompozytorów, dotychczas we Lwowie nieznane.

Z Latoszewski z polotem i temperamentem wprowadził mianowicie jako nowość pogodną i melodyjną, o dobrej konstrukcji IV symfonię S. Poradowskiego, kompozytora, lubującego się w silnych efektach dynamicznych i w brzmieniu blachy.

K. Wiłkomirski odtworzył zaś bardzo artystycznie wielce ciekawy, doskonały w swej konstrukcji koncert wiolonczelowy J. Maklakiewicza.

Wielkim też zdarzeniem artystycznym dla Lwowa były dwa koncerty (szkoda, że niemal o identycznym programie) dyrygowane przez dr. H. Scherchena. O wiele większa niż zwykle liczba prób pod bardzo dobrym dyrygentem sprawiła, że obydwa te koncerty symf. można zaliczyć we Lwowie do najlepszych.

Program koncertów, dyrygowanych przez Scherchena, obejmował arcydzieła muzyki klasycznej, jak Mozarta Symfonię C-dur i Serenadę-notturno nr. 6, Beethovena VII symf. oraz koncert fort. c-moll, w wykonaniu L. Münzera i jako nowość II-gą symfonię znanego, piszącego w dwunastotonowej technice, lwowskiego kompozytora, dr. J. Kofflera.

Jak co roku prowadził koncert także dobrze już nam znany I. Neumark. Piękny jego koncert zawierał w programie utwory zawsze b. interesujące, jak uwerturę „Rosamunda" Schuberta, Dworzaka „Z nowego świata" i Czajkowskiego „Romeo i Julia". Solistą wieczoru był K. Wiłkomirski (p. wyżej).

W koncercie, kierowanym przez Z. Latoszewskiego, który z rozmachem artystycznym wykonał m. in. także Symfonię C-dur Schumanna, dał się poznać jako bardzo dobry skrzypek solista R. Odnopossoff (koncert Czajkowskiego).

W koncertach solistów wielkim powodzeniem (wg. inf.) cieszył się przede wszystkim Fr. Kreisler; poza tym słyszeliśmy znakomitego polskiego skrzypka J. Cetnera, tym bardziej interesującego, że po b. długiej przerwie, oraz z pianistów St. Askenasego z wieczorem sonat Beethovena, nadto Z. Drzewieckiego i Pinińską. Wcale ciekawy — był „wieczór Chopina" w wykonaniu uczniów L. Münzera (Buchband, Geist, Gorbaty, Herchenreder, Portnoj).

Milą niespodzianką był koncert symf. Pol. Tow. Muz., przygotowany przez Dyr. dr. A. Sołtysa, tym bardziej, że znalazło się w nim b. piękne i cenne dzieło, rzadko słyszane „Stabat Mater” K. Szymanowskiego na chór (P. T. M.), sola (Korwin-Szymanowska, Hinglerówna, Wraga) i orkiestrę. Wykonanie koncertu jakkolwiek przy współudziale głównie sił uczniowskich, zwł. w smyczkach (z klas cenionych pedagogów prof. Bauera i Sladka) stało na wysokim poziomie.

Z zadowoleniem należy w końcu zanotować jeszcze pewne ożywienie wśród chórów lwowskich, które wystąpiły z kilkoma koncertami. Lutnia-Macierz pod dyrekcją J. Kołaczkowskiego dala „wieczór kolęd” ukł. St. Niewiadomskiego, Bard śpiewał starannie na swym koncercie jubileuszowym pod dyrekcją M. Krzyńskiego, A. Sołtysa i A. Stadlera, wreszcie odbył się koncert kompozytorski A. Stadlera, również jubilata, przy współudziale kilku chórów lwowskich i ork. filh. Radzibyśmy, by w programach znajdowały się także polskie utwory nowsze, których ostatnie lata przysporzyły wiele (Kamieński, Sikorski, Szymanowski, Wiechowicz i in.).

W operze wznowienia. Wreszcie i „Straszny dwór”!

J. J. Dunicz.

POZNAŃ

Opera zajęta jest utrwalaniem żelaznego repertuaru. Dokonano całego szeregu wznowień, które wypadły zupełnie udatnie zarówno pod względem muzycznym jak i wokalnym. Opera tutejsza rozporządza obecnie kilkoma dobrymi siłami wokalnymi, co łącznie ze starannym przygotowaniem muzycznym sprawia, że publiczność chętnie słucha nawet tak ogranych rzeczy jak Aida, Manon, Dama pikowa, Lakme, Lohengrin, Carmen, Faust i t. p. Przyjezdni goście popisują się także tymi samymi partiami (Karklin, d'Ancona). I ten ograny repertuar tak dalece zajmuje słuchaczy, że nawet zmniejszono ilość przedstawień operetkowych!

Koncertów symfonicznych było dwa. Jednym dyrygował zupełnie przeciętny kapelmistrz berliński Hans Benda, drugim Zdzisław Jahnke, dyrektor Państwowego Konserwatorium w Poznaniu. Występ Jahnkego przy pulpicie kapelmistrzowskim był wydarzeniem. Oczekiwano tego z dużym zainteresowaniem, miał się bowiem przedstawić w nowej roli muzyk, który swój fach traktuje z najwyższą sumiennością, gruntownością i powagą, — artysta, który ma świadomość swoich sił i równocześnie poczucie odpowiedzialności — człowiek, który ceniąc powodzenie życiowe daleki jest od próżnej chełpliwości tych, którzy robienie kariery uważają za jedyny, godny wysiłku cel życia. Że tak jest dowodzi właśnie fakt, iż zadebiutować w roli kapelmistrza postanowił Jahnke dopiero teraz, po długim, bo od najwcześniejszego dzieciństwa (Jahnke był cudownym dzieckiem w najprawdziwszym znaczeniu tego słowa) przgotowaniu, po zdobyciu ogromnej praktyki i rutyny solistycznej i zespołowej, po sumiennym technicznym przygotowaniu wstępnym do nowej roli. To też rezultat był ten, że od pierwszych taktów nastrój wyczekującej życzliwości ustąpił od-

razu przed powagą i autorytatywnością sytuacji wytworzonej i narzuconej przez dyrygenta. Sylwetka artystyczna Jahnkego ma pewną surowość, ascetyczność, nie wolną chwilami nawet od pedantyzmu, jest jednak tak jednolita i zharmonizowana, że tworzy własny styl, tak bezkompromisowy i czysty w swych liniach, iż budzi szczery respekt.

W programie dyrygowanym przez Jahnkego na pamięć (choć nuty były na pulpicie) najciekawszym punktem był rzadko wykonywany podwójny koncert na skrzypce i wiolonczelę z orkiestrą Brahmsa. Solowe partie tego utworu, najeżone wielkimi trudnościami technicznymi nie mają w sobie nic na pokaz. Stawiają wykonawcom olbrzymie wymagania nie odwdzięczając im się prawie niczym. To też są to partie dla takich artystów, którzy wewnętrzną treść swej pracy stawiają ponad zewnętrzny, osobisty sukces. Artystami tymi byli w danym wypadku. Tadeusz Szulc — skrzypce i Dezyderiusz Danczowski — wiolonczela. Zresztą pod tym znakiem był ułożony i wykonany cały program tego koncertu.

Na koncercie dyrygowanym przez Bendę solistą był Jan Rakowski na viola d'amore. Artysta ten ze swym starodawnym instrumentem stał się popularnym w Polsce dzięki częstym występom w radio. Tym razem nie wykonał żadnych nowości (o które nie łatwo w dzisiejszych czasach, bo kto poza Poradowskim pisze na viola d'amore?). Usłyszeliśmy koncert Vivaldiego i właśnie Poradowskiego, już grany niejednokrotnie i w radio i publicznie.

Z recitalowym programem (Chopin) wystąpił tylko jeden Lisicki, który miał bardzo szczęśliwy wieczór, wykazując w niektórych utworach nadzwyczajne skupienie, pewność palcową i piękny ton.

W Konserwatorium odbyły się dwa popisy publiczne — orkiestrowy i solowo-kameralny. Orkiestra pod dyrekcją Zdzisława Jahnkego wykonała duży i trudny program symfoniczny, a na wieczorze solowo-kameralnym zwrócił uwagę wysoki poziom właśnie zespołów kameralnych, dętego — prowadzonego przez p. Madeję i smyczkowego — prowadzonego przez p. Danczowskiego. Poza tym doskonałe rezultaty dały solowe popisy klas pp.: Konatkowskiej, Lisickiego i Zaleskiego. Ze starannie przygotowanymi popisami swych uczni wystąpiła także prywatnie ucząca p. Padlewska oraz uczący w szkole im. Karłowicza pp.: Marek-Onyszkiewiczowa — śpiew i Brzostowski — fortepian.

St. Wiechowicz

KRAKÓW

Niezbyt wiele działo się w Krakowie w ostatnim okresie. Jako dyrygent koncertu Filharmonii bawił u nas kapelmistrz rozgłośni lipskiej Teodor Blumer, muzyk pełen równowagi i opanowania zabarwionego zresztą trochę pewną flegmatycznością. Jego spokój udzielił się wykonawcom, nie pamiętam, żeby kiedykolwiek grali nasi filharmonicy Mozarta tak równo i pewnie. Wykonane w drugiej części utwory współczesnych kompozytorów niemieckich nie były zbyt interesujące, charakteryzowały one dobitnie obecne nastawienie „frontem do szarego człowieka". Kapelmistrzem marcowego koncertu był Faustyn Kulczycki. Najważniejszy punkt

programu, VII Symfonia Beethovena znalazła w nim interpretatora panującego sprężyście nad orkiestrą i wydobywającego z niej interesujące efekty dynamiczne. Nieco do życzenia pozostawiała plastyka tematów i intonacja instrumentów dętych. Koncert ten odbył się w gronie zaproszonych gości, zasadniczo zaś był tylko transmisją radiową. Ograniczenie to wynikło ze względów oszczędnościowych, podobno Magistrat ograniczył subwencję wypłacaną Filharmonii.

Koncert Kameralnego Zespołu Instrumentalnego Tow. Muz. poświęcony był twórczości kompozytorki londyńskiej, Elżbiety Maconchy. Program był wielostronny, nie całkiem równy, lecz w całości interesujący; zdradzał poważne opanowanie przez kompozytorkę techniki pisarskiej, szczerą, choć może trochę chłodną inwencję i ogromne wyczucie instrumentów tak smyczkowych jak dętych i fortepianu. Jako wykonawcy wystąpił zespół kameralny dęty pod batutą Franciszka Nierychły, coraz bardziej wyrabiającego się na dobrego dyrygenta, bardzo dobrze przygotowany kwartet prof. Syrewicza, a jako solistka Olga Martusiewicz. Koncert ten był typowym przejawem bezinteresowności i szczerego entuzjazmu wykonawców, gotowych zawsze uprawiać dobrą muzykę bez względu na jej przystępność. Szkoda że publiczność, nie dopisała.

Wspomnieć też należy o koncercie Jana Kiepury, który sprawił tym razem miłą niespodziankę. Bardziej wybredni słuchacze stwierdzili ze zdziwieniem, że popularny tenor jednak postępuje naprzód na drodze umuzykalnienia. Niektórych arii (np. z „Manon") słuchało się naprawdę z przyjemnością. Współdziałała w koncercie Marta Eggert, zdobywając publiczność krakowską niewielkim, lecz ładnym głosem i dużą kulturą śpiewaczą.

W Stowarzyszeniu Młodych Muzyków zwróciły na siebie uwagę dwa pierwszorzędne występu artystów opery. Baryton Stefan Romanowski przedstawił publiczności program wielostronny, zawierający kompozycje Verdiego, Wagnera i autorów krakowskich. W programie recitalu Marii Bieńkowskiej znalazły się arie i pieśni, polskie i obce. W koncercie tym współdziałała pianistka Nora Jollesówna, wykonując po raz pierwszy „Wariacje" młodego kompozytora krakowskiego Mieczysława Drobnera.

Z zagranicznych wykonawców bawiła w Krakowie znakomita pianistka France Ellegar.

Dr. Włodzimierz Poźniak

KATOWICE

Sprawozdanie z ruchu koncertowego w Katowicach za czas od Nowego Roku — nie przedstawia się zbyt bogato. Na dobrą sprawę zanotować jedynie można IV Koncert Symfoniczny Tow. Muz. (dyr. Eugeniusz Dziewulski, z Lublina, solistka Maria Smyczyńska, fortepian), koncert Stow. polsko-włoskiego im. „Dante Alighieri", oraz koncert Śl. Konserwatorium na Pomoc Zimową.

IV Koncert Symfoniczny Tow. Muz. nie osiągnął niestety poziomu poprzednich koncertów, nie będziemy się przeto szerzej nad nim rozwodzić. Zauważymy jedynie, że kwestia stabilizacji orkiestry Symf. Tow. Muz. oraz,

co za tym idzie, zorganizowania produktywnego systemu pracy staje się kwestią palącą. System dotychczasowy — dwie do trzech prób na miesiąc i jeden koncert — doprowadziłby do ruiny zespół, złożony z samych mistrzów, a cóż mówić o zespole mniej wyrównanym, jakim w konsekwencji takiego stanu rzeczy musi być zespół katowicki. Czynniki, którym winien leżeć na sercu, rozwój orkiestry oraz umożliwienie jej spełnienia zadania, do którego jest powołana (może władze miejskie?) — zechcą chyba zrewidować swe dotychczasowe stanowisko, a w takim razie oczekiwać by należało, że życie muzyczne Śląska doznałoby znacznego ożywienia. Stan obecny utrzymać się na dłuższą metę naszym zdaniem nie da.

Koncert Tow. Polsko-Włoskiego pod względem artystycznym wypadł nad wyraz okazale. Świetnie dysponowani wykonawcy pięknego programu — p. Maria Bielecka (sopran), prof. J. Cetner (skrzypce) i prof. A. Brachocki (fortepian) — oczarowali licznie zebraną publiczność perłami swego repertuaru. Program zawierał wyłącznie utwory kompozytorów polskich i włoskich. Niestety — pod względem organizacyjnym koncert bardzo szwankował. Radzimy na przyszłość organizatorom koncertu zwrócić się z prośbą do władz Tow. Muz., które niewątpliwie będą służyły swym doświadczeniem i znajomością rzeczy. Nie wątpimy przeto, że na najbliższym koncercie Tow. „Dante Alighieri" artystom dana będzie możność wykonania ich programów — do końca.

Po za tymi imprezami zanotować należy częste odwiedziny przedstawicieli sztuki tanecznej (balet Parnella, Loda Halama, Groke i Sorel, ostatnio świetny balet Jooss'a), którzy cieszą się wybitnym powodzeniem u naszej publiczności.

Śpiewacy (Bandrowska-Turska, Czaplicki, Prokopieni) zdobyli sobie również mir.

Zaczyna się budzić ze snu zimowego dziwnie ubogo w tym sezonie reprezentowany fortepian. Tow. „Aliance française" zapowiedziało recital nieznanego u nas, podobno świetnego — Gilles Guilbert'a. Z niecierpliwością również oczekujemy zapowiedzianych odwiedzin laureatów konkursu chopinowskiego, którego echa, dziwnie skąpo nam wydzielane przez Polskie Radio, wywołały wyjątkowo ożywiony rezonans.

Zanotować należy sukces, jaki odniósł wybitny artysta katowicki, dyr. Śl. Konserw. Muz., Faustyn Kulczycki, dyrygując koncertem symfonicznym w Krakowie.

Herbert Krzok

Z ORMUZU

W marcu odbyły się na prowincji:

Koncert symfoniczny w Radomiu z udziałem Orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją J. Ozimińskiego i audycje szkolne w wykonaniu zespołu: J. Draże, T. Łuczaj, S. Nadgryzowski, M. Stroiński (prelegent).

W Ostrowi Mazowieckiej, Płocku, Gostyninie zorganizowano audycje i koncerty w wykonaniu A. Gołębiowskiego, T. Kowalskiego, S. Nadgryzowskiego, J. Grabowskiej.

W Tomaszowie Mazowieckim i Kielcach odbyły się koncerty i audycje z udziałem I. Strokowskiej-Farjaszewskiej i H. Sztompki.

Programy XI i XII koncertów w Warszawie zawierały: Madrygały na chór mieszany Palestriny, Brandenburski koncert Nr. 6 Bacha, „Sinfonia da camera" Porpory, Sonatę na skrzypce i organy Mariniego, kwartety smyczkowe Mozarta i Lessla, Duet Haydna, Pieśni Schuberta i Brahmsa na alt z tow. altówki. Wykonawcami byli: Polska Kapela Ludowa pod dyr. S. Kazury, Kwartet Smyczk. Polsk. Radia, Zespoły kameralne z udziałem M. Szaleskiego, S. Tawroszewicz, I. Hupertowa, A. Szlemińska.

Kolejne programy audycji szkolnych poświęcone są Moniuszce, Chopinowi, muzyce wirtuozowskiej. Ogólna ilość produkcji ORMUZ'u w bieżącym sezone koncertowym przekroczyła już liczbę 500.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

W dniu 1 marca 1937 r. jako w ostatecznym terminie nadsyłania utworów na Konkurs kompozytorski Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej ogłoszony w zeszycie IV-ym dwumiesięcznika „Muzyka Polska", str. 299, wpłynęły następujące kompozycje:

1.	Godło	„Dwadzieścia dwa"	„12 Impresyj na fortepian"
2.	„	„Fortepian"	„Sonata"
3.	„	„Gis-moll"	„Skarga bez słów"
4.	„	„Grudzień"	„Sonata"
5.	„	„Kaprys"	„Opowieść"
6.	„	„Klasyk"	„Sonatina"
7.	„	„Kontrasty"	„Wariacje"
8.	„	„Kryżena"	„Wariacje"
9.	„	„Lira"	„Temat z wariacjami"
10.	„	„Mir"	„Sonatina"
11.	„	„Niechaj żywi nie tracą nadziei"	„Sonata"
12.	„	„Nieznany"	„Suite balkanique"
13.	„	„Nowogródek"	„Inwencje"
14.	„	„Orawa"	„Sonata Orawska"
15.	„	„Orion"	„Wariacje na temat ludowy"
16.	„	„Posthumus"	„Sonatina quasi una fantasia"
17.	„	„Pro arte"	„Na Kujawach"
18.	„	„Pro Patria"	„Suita na fortepian"
19.	„	„Providencia"	„Elegia"
20.	„	„Qui tacet non semper concentire videtur"	„Panergon" (15 Preludiów)
21.	„	„Redivivus"	„Theme et variations" (la semaine)
22.	„	„Romantique"	„Sonate romantique"
23.	„	„Staccato"	„Suite a 1 antique"
24.	„	„Synkopa"	„Wariacje F-dur na temat własny"

25.	Godło „Tam-tam"	„Ballada"
26.	„ „Tolin"	„3 Kompozycje stylowe"
27.	„ „Waga"	„Ballada"
28.	„ „War"	„Wariacje na temat własny"
29.	„ „Wojna"	„Romanca"
30.	„ „Wesele"	„Mazurek"
31.	„ „Żart"	„Scherzo"
32.	„ „Z"	„Sonata quasi una fantasia"
33.	„ „Zadora"	„Wariacje na temat własny"
34.	„ „18"	„Sonata"
35.	„ „671"	„Sonata fortepianowa"
36.	„ „r. 1937"	„3 mazurki"
37.	„ „91083"	„Suita cygańska".

Do wszystkich wymienionych kompozycyj zostały dołączone koperty oznaczone godłami identycznymi z godłami zamieszczonymi na rękopisach.

Wymienione kompozycje, jako złożone w terminie, podlegają rozpatrzeniu przez członków Sądu powołanego do rozstrzygnięcia konkursu.

Warszawa, dnia 1 marca 1937 r.

*

Na Konkurs T. W. M. P. i Niższej Szkoły Muzycznej im Chrapowickiego (utwór o dowolnej formie dla zespołu dziecięcego) nadesłano następujące prace.

1.	Godło „Akord"	„Suita dziecięca"
2.	„ „Guliwer"	„Suita"
3.	„ „Ejo"	„Rybi bal".

Prace te podlegają rozpatrzeniu przez członków jury.

KRONIKA

POLSKA

Gdynia

Znany pianista *Stanisław Szpinalski*, dyrektor konserwatorium w Wilnie dał w dniach 22-go i 24-go stycznia *recitale w Gdyni i w Gdańsku* wykonując utwory Bacha, Scarlattiego, Beethovena, Chopina i Łabuńskiego.

*

Na lato projektowane są tutaj *festivale operowe na wolnym powietrzu* pod nazwą „Opera leśna" (na wzór podobnych przedstawień, urządzanych w Zoppotach). Przedstawienia odbywałyby się na polanie Redłowskiej nad morzem. W skład komitetu organizacyjnego tej imprezy weszli przedstawiciele władz miejscowych oraz stowarzyszeń muzycznych, śpiewaczych i kulturalno-artystycznych.

Katowice i Ziemia Śląska

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach powołane do życia w r. 1932 może się pochlubić piękną działalnością. Zorganizowano szereg kursów muzycznych, w r. 1934 powstała orkiestra symfoniczna która ma już za sobą 25 kon-

certów (w tym kilka poświęconych twórczości kompozytorów polskich). Ponadto urządzono 16 recitali, 15 koncertów szkolnych oraz głośny konkurs gry na instrumentach dętych drewnianych.

*

Śląskie Konserwatorium Muzyczne w Katowicach otrzyma w roku przyszłym od sejmu śląskiego ok. 20.000 zł. subwencji, zaś *Towarzystwo Muzyczne* otrzyma 10.000 zł. na koszta koncertów.

*

Kompozytorzy śląscy ukończyli ostatnio szereg *nowych kompozycyj. Faustyn Kulczycki* napisał trio na obój, klarnet i fagot, *Bolesław Szabelski* ukończył suitę na orkiestrę, *Marian Cyrus Sobolewski* — utwór symfoniczny „Akwarele", wreszcie *Władysława Markiewiczówna* napisała trio na obój, fagot i harfę, suitę na dwa fortepiany oraz kwartet na instrumenty dęte drewniane.

*

Dnia 18 lutego odbył się w sali Konserwatorium Śląskiego w Katowicach koncert urządzony przez *Towarzystwo polsko-italskie* Dante Alighieri na cele filantropijne „Caritasu".

Kielce

Kompozytor kielecki *Stanisław Krzyżanowski* otrzymał za pośrednictwem konsulatu francuskiego (Kraków — Katowice) *podziękowanie od rządu francuskiego* za ofiarowany przez niego armii francuskiej koncertowy marsz żałobny p. t. „Bohaterom Francji". Marsz ten został przez francuskie ministerium wojny przydzielony orkiestrom gwardii republikańskiej do wykonywania przy odpowiednich uroczystościach. P. Krzyżanowski jest autorem wielu utworów na orkiestrę dętą granych przez reprezentacyjne orkiestry polskie.

Kraków

Dnia 21go lutego odbył się w teatrze im. Juliusza Słowackiego wielki koncert urządzony staraniem i na dochód Obywatelskiego Komitetu Pomocy Zimowej Bezrobotnym. Program wypełnił *Jan Kiepura i jego żona Marta Eggerth*. Koncert transmitowany był przez wszystkie rozgłośnie polskie. Był to ostatni przed dłuższym wyjazdem za granicę występ Kiepury w Polsce.

Limanowa

Z powodu zlikwidowania rafinerii nafty w Limanowej rozwiązane zostało towarzystwo śpiewacze „*Echo Podhala*" złożone prawie wyłącznie z pracowników rafinerii.

Lwów

We Lwowie istnieje od kilku miesięcy *chrześcijański związek zawodowy muzyków*. Prezesem zarządu jest p. A. Stadler.

*

Dnia 21 lutego odbył się uroczysty koncert kompozytorski *Alfreda Stadlera* z okazji obchodu jego 25-o *letniej działalności artystycznej*. W wykonaniu koncertu wzięło udział szereg chórów lwowskich, orkiestra Filharmonii oraz soliści. Dyrygował Jubilat.

*

Towarzystwo śpiewacze „*Bard*" obchodziło w tym sezonie 30-o lecie swej działalności.

*

Dotychczasowy kierownik *teatrów miejskich* we Lwowie Wilam Horzyca zrezygnował z dalszego ich prowadzenia. Jako kandydat na to stanowisko w przyszłym sezonie wymieniany jest śpiewak operowy *Roman Wraga*.

*

W końcu lutego na cmentarzu Łyczakowskim odbyło się uroczyste po-

święcenie nagrobka Ludwika Czarnockiego, znanego artysty i zasłużonego dyrektora teatrów miejskich we Lwowie.

P o z n a ń

W dniu 19-go lutego odbył się tutaj pierwszy po dłuższej przerwie *recital* profesora konserwatorium *Zygmunta Lisickiego*. Program zawierał wyłącznie utwory Chopina. Dochód z recitalu przeznaczony był na cele harcerskie.

*

W gmachu W. S. H. odbył się w dniu 22-go lutego III-ci bezpłatny miejski *koncert popularny*. Program wykonało *tow. śpiewacze „Lutnia"* pod dyrekcją prof. Mariana Weigta z udziałem solistów. Wykonano szereg utworów na chór mieszany Niewiadomskiego, Wiechowicza, Nowowiejskiego, Kamieńskiego, Szymanowskiego, Maciejewskiego i Weigta, oraz solowe pieśni Chopina i Kamieńskiego.

S t a n i s ł a w ó w

Dyrektor konserwatorium w Stanisławowie znany kompozytor i dyrygent *Tadeusz Jarecki* wraz ze swą żoną śpiewaczką *Luizą Llewelyn Jarecką* opuścił Polskę wyjeżdżając na stałe do *Ameryki*.

T o r u ń

Pierwszy koncert *toruńskiej orkiestry symfonicznej* zorganizowanej przez Pomorskie Towarzystwo Muzyczne odbył się w dniu 15-go lutego. Dyrygował *prof. Lucjan Guttry*, solistą był skrzypek *Zdzisław Roesner*.

W a r s z a w a

Dnia 1-go marca odbył się w sali teatru Wielkiego *uroczysty koncert-akademia* dla uczczenia pamięci ś. p. *Stanisława Niewiadomskiego*. Koncert ten zorganizowany został przez szereg stowarzyszeń śpiewaczych i muzycznych na czele ze Stowarzyszeniem Pisarzy i Krytyków Muzycznych, którego zmarły był członkiem honorowym i pierwszym prezesem. Na koncercie obecny był p. minister W. R. i O. P. Świętosławski. W wykonaniu programu złożonego wyłącznie z utworów *Niewiadomskiego* wzięło udział Tow. Śpiewacze „Harfa" pod dyr. W. Lachmana oraz szereg najwybitniejszych śpiewaczek i śpiewaków warszawskich.

*

W dniu 25-go lutego przed mikrofonem Polskiego Radia odbyło się pierwsze wykonanie *kwartetu smyczkowego* d-moll młodego kompozytora *Franciszka Maklakiewicza* (brata Jana Maklakiewicza). Utwór ten wykonany został przez kwartet smyczkowy Polskiego Radia.

*

W lutym zanotować należy dwa niezwykle udane występy młodych dyrygentów polskich: *Mieczysława Mierzejewskiego* (koncert w „Romie" 23 lutego) i *Kazimierza Wiłkomirskiego* (koncert symfoniczny w Filharmonii Warszawskiej).

*

Przy konserwatorium warszawskim istnieje już drugi rok *„Koło teoretyków"*, utworzone przez grono słuchaczów tej uczelni. Koło prowadzi ożywioną działalność, mającą na celu pogłębianie wiedzy muzycznej członków i przygotowanie ich również do pracy *społeczno-muzycznej*. W tym celu urządzane są zebrania dyskusyjne, w których biorą udział jako goście studenci z innych uczelni; na zebraniach tych poddawane są dyskusji problemy społeczno-artystyczne. Prezesem koła jest *p. Wacław Kotowicz*.

*

W dniu 14-go marca odbyło się w Państwowym Instytucie Głuchoniemych

i Ociemniałych *poświęcenie organów* szkoły muzycznej dla ociemniałych. Inspektorem szkoły jest J. Niwiński, kierownikiem klasy organowej — H. Możdżonek.

Konkursy i nagrody

Poznański oddział *Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego* ogłosił *konkurs* na utwór *na chór męski;* utwór ma być oparty wyłącznie na oryginalnych *tematach podhalańskich.* Można pisać na chór à capella albo z towarzyszeniem instrumentu ewentualnie zespołu smyczkowego imitującego zespół góralski. Czas trwania dowolny; przewidziane są *trzy nagrody:* 200, 150 i 100 zł. W jesieni r. b. odbędzie się publiczny koncert, na którym wykonane zostaną kompozycje nagrodzone. Termin nadsyłania prac pod adresem: *Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, Poznań ul. Fredry 10, pokój 363* upływa dnia 31 maja rb. Pod tymże adresem zasągnąć można bliższych informacyj oraz otrzymać drukowane warunki konkursu. W skład jury wchodzą: prof. dr. Ł. Kamieński, prof F. Nowowiejski, prof. W. Raczkowski, prof. A. Miętus i dr. J. Młodziejowski.

*

Państwową nagrodę muzyczną za rok 1937 w sumie 5000 zł. otrzymał *Bolesław Woytowicz,* znany warszawski kompozytor, pianista i pedagog. W skład jury nagrody wchodzili: Dezyderiusz Danczowski, Michał Kondracki, Jerzy Lefeld, Kazimierz Sikorski i Stefan Lidzki-Śledziński.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

W Sangershausen (Turyngia) wystawiono z ogromnym powodzeniem „*Halkę*". Partię Jontka wykonał młody tenor polski Aleksander Hermes. W dniu 1-go marca odbyła się następna premiera „Halki" w teatrze miejskim w *Gotha.*

*

Ignacy Paderewski obiecał wziąć udział w polskich produkcjach muzycznych, urządzanych w ramach *wystawy paryskiej.* Koncert Paderewskiego poświęcony Chopinowi odbędzie się w Theatre des Champs Elysees *w końcu czerwca r. b.*

*

W ostatnich dniach stycznia zmarł w *Wiedniu* w wieku lat 87 znany i zasłużony profesor śpiewu *Mieczysław Horbowski.*

*

Kapelmistrz polski *Jerzy Bojanowski* zamieszkały stale w Chicago wystąpił na koncertach symfonicznych *w Minneapolis i Winnipeg* (Kanada). Programy tych koncertów zawierały m. in. utwory polskie: „Step" *Noskowskiego,* „Odwieczne Pieśni" *Karłowicza* i „Stańczyk" *Różyckiego.*

*

Tygodnik amerykański *„The Saturday Eving Post"* drukuje anegdotyczne wspomnienia *Paderewskiego* spisane przez p. Marię Lawton.

*

W ramach cyklu koncertów urządzanych przez *Filharmonię drezdeńską* pod nazwą *„Mistrzowie zagraniczni"* wykonano poemat symfoniczny „Step" *Zygmunta Noskowskiego.*

*

Znana śpiewaczka warszawska *Wanda Wermińska* bawiła w marcu *w Bukareszcie* występując gościnnie w tamtejszej operze. Cykl występów rozpoczęła „Aidą".

*

Prof. dr. *Zdzisław Jachimecki* wygłosił na uniwersytecie we *Frankfurcie* nad Menem *prelekcję* o Chopinie.

*

Adam Dołżycki występował gościnnie w królewskiej operze w *Sofii* dy-

rygując „Carmen", „Damą Pikową" i „Aidą". Po ogromnych sukcesach artystycznych dyrekcja opery sofijskiej zaproponowała p. Dołżyckiemu *3-letni kontrakt* na stanowisko dyrygenta i kierownika artystycznego opery.

*

W Cleveland tamtejsza orkiestra symfoniczna wykonała *„Harnasie" Karola Szymanowskiego.*

*

Grzegorz Fitelberg wyjechał do *Buenos Aires*, gdzie dyrygować będzie dziesięcioma koncertami symfonicznymi w teatrze Colon. Fitelberg włączył do swych programów również utwory polskie, mianowicie dzieła *Moniuszki, Karłowicza, Szymanowskiego, Woytowicza, Palestra, Wiechowicza i Kondrackiego.*

*

Znany śpiewak polski *Roman Wraga* (bas-baryton) wystąpił gościnnie w *Państwowej Operze w Hamburgu* w roli Scarpia w Tosce.

*

W Berlinie zmarł baletmistrz polski *Jan Trojanowski.*

*

Prasa niemiecka z wielkim uznaniem wyraża się o pianiście polskim *Raulu Koczalskim,* który dał w Niemczech *cykl recitali* poświęconych Chopinowi.

ANGLIA

Z okazji *rocznicy puszkinowskiej* w studio radia londyńskiego odbył się koncert symfoniczny poświęcony *muzyce rosyjskiej.* Dyrygował znany kapelmistrz Malko, program zawierał I-ą i III-ą symfonię Czajkowskiego. Oprócz tego radiostacja londyńska nadała fragmenty z „Eugeniusza Onegina" Czajkowskiego oraz arię z opery Dargomyżskiego „Rusłan i Ludmiła", którą odśpiewała Olga Słobodskaja.

*

W ramach *uroczystości koronacyjnych* króla Jerzego VI przewidziany jest szereg wartościowych imprez muzycznych. Obok wspomnianego już *„Pierścienia Nibelungów"*, którym dyrygować będzie Wilhelm Furtwangler, przewidziane są gościnne występy włoskiego zespołu operowego, który pod dyrekcją C. Formichi'ego odegra opery *„Otello" i „Falstaff".* Wreszcie wykonany będzie *„Palleas"* Debussy'ego, który poprowadzi Albert Wolf.

AUSTRIA

Gazety wiedeńskie donoszą, że domek w którym zamieszkiwał *Beethoen w Heiligenstadt* i w którym napisał 6-tą symfonię został nabyty przez pewnego oberżystę, który zamierza obrócić go na... skład siana. Wiedeńskie stowarzyszenie konserwacji zabytków historycznych nie rozporządza dostatecznym funduszem aby dom wykupić.

*

Zrzeszenia zawodowe muzyków austriackich zwróciły się do rządu z *memoriałem*, wskazującym *na ciężkie warunki* panujące wśród muzyków. Na 17.500 zrzeszonych muzyków, 10.000 zmuszonych jest do zarobkowania poza muzyką, zaś z pozostałych 7500 tylko 800 ma stałą pracę.

*

Wiedeń obchodził 70-letnią rocznicę pierwszego wykonania słynnego walca *Johanna Straussa „Nad pięknym, modrym Dunajem".* Walc ten wykonany został po raz pierwszy 15 marca 1867 r.

*

Wiedeńska orkiestra filharmoniczna wyjeżdża na *turnée po Francji i Anglii.*

*

W Augsburgu w domu gdzie swego czasu zamieszkiwał dziadek Mozarta i w którym urodził się jego ojciec Leopold, otwarto *„Muzeum rodziny Mozarta".*

BUŁGARIA

Opera „*Car Kolojan*" współczesnego kompozytora bułgarskiego *Panco Vladigerowa* wystawiona została przez teatr słowacki w *Bratysławie*. Treść jej osnuta jest na historycznym konflikcie między przywódcą wyprawy krzyżowej Balduinem a carem bułgarskim Kolojanem. Opera odniosła wielki sukces.

CZECHOSŁOWACJA

Teatr w Bernie morawskim wystawił operę sowieckiego kompozytora *Iwana Dzierżanowskiego* p. t. „*Cichy dom*" osnutą na tle epopei *Szołochowa* pod tym samym tytułem. Prasa czeska okazuje wielkie rozczarowanie z powodu konserwatywno-eklektycznego charakteru muzyki Dzierżanowskiego.

*

Doroczny *festival mozartowski w Pradze* odbędzie się w tym roku w jesieni i będzie obchodem 150-ej rocznicy przyjazdu Mozarta do Pragi.

FINLANDIA

Zmarł w wieku 62 lat jeden z *najwybitniejszych kompozytorów* Finlandii *Erkki Melartin*. Studia muzyczne odbywał w Wiedniu, Rzymie i Berlinie, po czym powrócił do Finlandii, gdzie twórczość jego weszła w bliski związek z fińską muzyką ludową. Pozostawił szereg utworów symfonicznych, kameralnych, operę „Aino", ilustracje muzyczne do szeregu dramatów (m. in. Hauptmanna) oraz wiele pieśni.

FRANCJA

Znany kompozytor *Jacques Ibert* napisał muzykę do filmu p. t. „*Człowiek znikąd*" w-g słynnej powieści *Luigi Pirandella* „*Mattia Pascal*". Ibert bawi obecnie w Rzymie, gdzie czuwa nad nagrywaniem swej muzyki.

*

Opera Comique w Paryżu wystawi jeszcze w tym sezonie operetkę *Alberta Roussela* „*Testament ciotki Karoliny*", której prapremiera odbyla się w sezonie bieżącym w Ołomuńcu.

*

Słynny pianista *Alfred Cortot* wygłosił w Paryżu odczyt p. t. „*Poezja wirtuozostwa*". Jako ilustrację odczytu wykonał Cortot 24 preludia Chopina.

*

W ramach wystawy paryskiej przewidziany jest *międzynarodowy kongres śpiewu*, na którym postawiony ma być projekt utworzenia Międzynarodowej Akademii Śpiewu.

*

21 lutego odbyło się w Paryżu w obecności prezydenta Republiki *otwarcie Wielkiej Opery paryskiej* po dokładnym odnowieniu i przebudowie (jak wiadomo większość urządzeń scenicznych opery zniszczone zostało przez wielki pożar we wrześniu r. ub.). Na uroczystość otwarcia odegrano pierwszy akt „*Lohengrina*", pierwszy akt „*Ariadny*" Masseneta oraz specjalnie skomponowany balet.

*

Znana pianistka południowo-amerykańska *Magda Tagliafero* została mianowana *profesorem wyższego kursu fortepianu* w konserwatorium paryskim.

*

„*Symfonia concertante*" na fortepian z orkiestrą *Florenta Schmitta*, której pierwsze wykonanie odbyło się w r. 1931 została ostatnio na koncercie w sali Colonne burzliwie wygwizdana.

*

Na programach koncertu urządzonego przez „*Ecole normale*" w Paryżu widniał następujący dopisek: „Każdy słuchacz otrzyma kopertę i proszony jest o włożenie do niej opłaty za miej-

sce w wysokości odpowiadającej jego możliwościom oraz zadowoleniu jakie odniósł z koncertu". Pismo „*Dissonances*", które podaje tę wiadomość zastanawia się, jakie honoraria otrzymali artyści, którzy występowali na tym oryginalnym koncercie.

*

Wielka Opera w Paryżu wystawiła „*Fidelia*" *Beethovena*. Niski poziom wykonania wywołał gwałtowne ataki prasy na dyrekcję Opery.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 92 *Karol Maria Widor*, znakomity wirtuoz organowy kompozytor i teoretyk, autor licznych dzieł organowych, orkiestrowych i operowych oraz książek.

GRECJA

W greckich kołach muzycznych wiele mówi się o nowym instrumencie muzycznym, zbudowanym przez Greka *Tsamurkisa*. Instrument ten nosi nazwę *polikordu;* składa się z dużego pudła rezonansowego, 114 strun i 3-ch pedałów działających podwójnie jak w harfie. Instrument ten łączy w sobie cechy *fortepianu i harfy*, ale jest mniejszy i lżejszy. Ma on miękki, bardzo piękny ton. Narazie polikord jest używany tylko w Grecji, gdyż patent uniemożliwia rozpowszechnienie go drogą prywatną do innych krajów. O zaletach i przyszłości polikordu z entuzjazmem wypowiedział się m. in. słynny kapelmistrz ateński *Mitropulos*.

HISZPANIA

Słynny tenor hiszpański *Miguel Fleta* bierze czynny udział w wojnie domowej walcząc w szeregach *armii powstańczej*.

HOLANDIA

W Düseldorfie (Niemcy) odbyła się premiera groteskowej pantomimy baletowej holenderskiego kompozytora *Jaap Kool* p. t. „*Tańczący dom*". Humorystyczno-groteskowa muzyka baletu spotkała się z dobrym przyjęciem prasy.

ITALIA

„*Koronacja Poppei*" Monteverdiego odśpiewana zostanie w maju r. b. we Florencji oraz podczas wystawy „Sztuka i technika" w Paryżu. Śpiewać będzie zespół rzymskiego Teatro Reale.

*

Znany malarz włoski *Ettore Tito* jest zarazem kompozytorem. W Wenecji odbył się ostatnio koncert poświęcony jego twórczości.

*

Słynny pianista *Walter Gieseking* odbył wielkie turnee koncertowe po Italii wykonywując m. in. parokrotnie *koncert fortepianowy* kompozytora włoskiego *Ildebranda Pizetti'ego*.

*

Z okazji *IV-go festiwalu muzyki współczesnej*, który odbędzie się tej wiosny w Rzymie wydział muzyczny organizacji faszystowskiej rozpisał *4 konkursy kompozytorskie* dla kompozytorów włoskich. Konkursy te mają tematy następujące: 1) utwór na wielką orkiestrę symfoniczną utrzymany w charakterze uroczystym i mający na celu uczczenie utworzenia *wielkiego imperium rzymskiego*, 2) utwór symfoniczny „*o charakterze południowym*" (żywy, o przejrzystej konstrukcji, wolny od wszelkich wpływów nordyckich i od impresjonizmu), 3) *trzy utwory na śpiew* z towarzyszeniem orkiestry, 4) *trio smyczkowe*.

*

Słynny baryton *Titta Ruffo* liczący obecnie 60 lat *wycofuje się* z czynnego życia artystyczego.

*

Fundacja im. Respighiego ogłosiła wielki *konkurs kompozytorski* na u-

twór symfoniczny utrzymany *w stylu Resphigiego*. Konkurs dostępny jest tylko dla kompozytorów, którzy nie przekroczyli 35-u lat.

*

Celem ułatwienia kariery *młodym wirtuozom* rząd włoski polecił wszystkim Filharmoniom i instytucjom koncertowym aby w większym stopniu dopuszczały do głosu młodych wirtuozów włoskich.

*

Teatr Dal Verme *w Mediolanie* przebudowany zostanie na *olbrzymi gmach koncertowy*, którego sala zawierać będzie 5.000 miejsc.

*

Wśród *manuskryptów Respighiego* odnaleziono dwie nieznane jego opery: *„Młyn"* i *„Maria Vittoria"*

*

W Bolonii odnaleziono nieznaną *„sinfonię" Donizettiego.*

*

Po raz pierwszy w *Neapolu* wystawiono *„Tristana i Izoldę"* Wagnera w teatrze San Carlo.

NIEMCY

Niemiecka izba muzyczna (Reichsmusikkammer) wydała przepis zabraniający muzykom niemieckim *używania pseudonimów o brzmieniu cudzoziemskim.* Nie stosujący się do tego przepisu artyści będą z życia muzycznego Niemiec wykluczeni.

*

W *Berlinie prowadzone* są intensywne prace nad *modernizacją gmachu opery.* W całym gmachu zainstalowane zostaną *mikrofony*, które umożliwią słuchanie opery jej funkcjonariuszom nie znajdującym się na sali oraz umożliwią spóźniającym się wysłuchanie uwertury.

*

W Monachium rozpoczęto *budowę* wielkiego *gmachu operowo-koncertowego.* Gmach ten, który przeznaczony będzie na wielkie festivale muzyczne ukończony zostanie *w r. 1940.*

*

150-a rocznica śmierci Glucka zostanie w Niemczech uczczona festivalem poświęconym jego twórczości, który odbędzie się w *Tübingen* w dniach od 17-go do 20-go czerwca.

*

Wśród wychowanków niższych zakładów naukowych badeńskich przeprowadzono *ankietę*, na jakim instrumencie najchętniej chcieliby się uczyć grać. Najwięcej głosów, bo 717, otrzymał *fortepian*, dalej... *harmonia ręczna* (460), *skrzypce* (355), *gitara i mandolina* (160), *instrumenty dęte blaszane* (29), *instrumenty dęte drewniane* (9), *wiolonczela* (6).

*

Po raz pierwszy festivale operowe w *Bayreuth* zostaną w tym roku utrwalone *na płytach.*

*

7 lutego odbył się w *Hamburgu* recital pianisty, monachijskiego Udo Dammerta pod nazwą *„Muzyka fortepianowa Japonii i Chin"*. Pianista wykonał utwory kompozytorów chińskich i japońskich w transkrypcji rosyjskiego kompozytora Aleksandra Czerepnina.

*

Premiera dwóch nowych jednoaktowych oper *Ryszarda Straussa „Daphne"* i *„Dzwony pokoju"* odbędzie się w tym jeszcze sezonie w operze drezdeńskiej.

*

Carl Schuricht dyrygował w *Wiesbadenie* pierwszym na terenie Niemiec wykonaniem divertimenta *„Pocałunek wieszczki"* Strawińskiego, napisanego dla uczczenia muzyki Czajkowskiego.

*

Wolf Ferrari, znany kompozytor operowy autor „Klejnotów madonny" pracuje nad nową operą według komedii *Lopeza di Vega.*

*

W dniach od 28 lutego do 7-go marca odbył się we *Flensburgu* festival *szubertowski.*

*

Komitet organizacyjny obchodu *300-ej rocznicy urodzin Buxtehudego* postanowił wydać dzieło, poświęcone twórczości i życiu wielkiego a mało znanego kompozytora. Pracy tej podjął się świetny znawca Buxtehudego profesor muzykologii w Lubece Willy Stahl.

STANY ZJEDNOCZONE

Do Kongresu Stanów Zjednoczonych złożony został *projekt ustawy*, mającej na celu *ograniczenie i utrudnienie przyjazdu muzyków europejskich* do Stanów. Przeciwko wprowadzeniu w życie tej ustawy protestują gwałtownie dyrekcje i biura koncertowe, twierdząc, że obniży ona wydatnie poziom życia artystycznego Ameryki.

*

Amerykański *koncern radiowy* CBS powierzył sześciu znanym kompozytorom amerykańskim napisanie *specjalnych utworów dla radia.* Według oświadczenia doradcy muzycznego CBS akcja ta ma na celu wykazanie, że mikrofon pozwala na osiągnięcie efektów, które byłyby niemożliwe na estradzie.

SZWAJCARIA

W dniu 2-go marca odbył się *uroczysty obchód 50-ej rocznicy* założenia genewskiej *akademii muzycznej.* W ramach obchodu wykonano „operę pokojową albo oratorium świeckie" p. t. *„Zakochany słowik" George'a Migot* oraz *„Muzykę na 5 instrumentów dętych" Rogera Vuataza*, znanego kompozytora genewskiego.

*

W Lozannie zmarł w wieku 74 lat *Henry Reymond*, znany tamtejszy kompozytor, pedagog i krytyk muzyczny. Był on współpracownikiem pisma *„Feuille d'Avis"*.

WĘGRY

Opera Mussorgskiego *„Chowańszczyzna"* (napisana tylko na głos z fortepianem a zinstrumentowana i uzupełniona przez *Rimskiego Korsakowa)* wystawiona została *w Budapeszcie* i osiągnęła olbrzymie powodzenie.

*

Od dłuższego czasu ciągnie się sensacyjny *proces spadkobierców Lista* przeciw *państwu węgierskiemu* o odszkodowanie sięgające sumy wielu milionów pengö.

*

Dnia 12-go marca zmarł w Budapeszcie w wieku lat 80 *Eugeniusz Hubay*, słynny skrzypek i kompozytor węgierski.

Z. S. R. R.

Pomimo licznych ataków prasowych *muzyka jazzowa* nie została w ZSRR zakazana.

*

W Moskwie obchodzono 50-ą rocznicę śmierci znanego kompozytora rosyjskiego *Aleksandra Borodina.*

Międzynarodowe konkursy muzyczne

W końcu marca r. b. rozpoczyna się w *Brukseli „Międzynarodowy konkurs skrzypków imienia Eugeniusza Ysae"* ustanowiony dla uczczenia pamięci słynnego skrzypka i pedagoga. Pierwsza nagroda wynosi 25000 franków belgijskich, poza tym rozdzielone zostanie 8 nagród w wysokości od 20000 do 2.500 fr Do konkursu staje około *130 skrzypków* z różnych krajów m. in. *z Polski* (m. in. znany młody skrzypek warszawski *Stanisław Jarzębski).* Uczestnicy konkursu w razie życzenia mogą

grać na wspaniałych *skrzypcach Stradivariusa*, które królowa *Elżbieta* oddała do dyspozycji organizatorów.

*

W *Zurychu* rozstrzygnięty został *międzynarodowy konkurs kompozytorski* na *utwór chóralny* (chór a capella) rozpisany swego czasu przez jeden z tutejszych związków śpiewaczych. W skład jury wchodzili H. Dubs (Zurych) A. Honegger (Paryż) E. Issler (Zurych), E. Křenek (Wiedeń) i P. Sacher (Bâle). Pierwszą nagrodę w sumie 600 franków szwajcarskich otrzymał H. Sutermeister (Berno), drugą (również 600 fr.) J. Berger (Paryż), trzecią (400 fr.) J. Zentner (Weinfelden), czwartą (400 fr.) E. Katz (Fryburg).

*

W związku z *wystawą paryską* został zorganizowany *międzynarodowy konkurs kompozytorski na utwory organowe*. O bliższe informacje zwracać się należy pod adresem *M. l'abbé Delepine, St. Leu la Forêt. Francja.*

W ODPOWIEDZI P. KOFFLEROWI

W lwowskim miesięczniku „Echo" (numer lutowy) ukazał się artykuł redaktora tego pisma Józefa Kofflera p. t. „Dwunastnica w „Muzyce Polskiej". Artykuł ten atakuje mnie za recenzję o „Wariacjach" fortepianowych p. Kofflera, którą swego czasu napisałem („Muzyka Polska" 1936, VI). Nieprzyzwoity ton artykułu p. Kofflera zwalnia mnie od dalszej polemiki, ograniczę się więc jedynie do sprostowania rażących fałszów.

1) Twierdzenie p. Kofflera, że ujemną recenzję o jego utworze napisałem na zamówienie redakcji „Muzyki Polskiej", która chciała w ten sposób zemścić się za list, wystosowany do niej przez p. Kofflera — jest zwykłą insynuacją. Recenzję tę napisałem z własnej inicjatywy i złożyłem ją na ręce redakcji *przed* nadejściem listu p. Kofflera. Rzekomą „zemstę" złożyć należy na karb niezdrowej wyobraźni i manii prześladowczej, która najwidoczniej gnębi p. Kofflera.

2) Metaforę o „klubie szaradzistów" usłyszałem w prywatnej rozmowie od p. Witolda Lutosławskiego. Pan Lutosławski nigdy nie zajmował się pisaniem recenzyj.

3) Ogólną sugestią artykułu p. Kofflera jest, że w napisaniu mojej recenzji odegrały rolę jakieś względy osobiste. Otóż stwierdzam, że pisząc recenzję kierowałem się i kieruję zawsze jedynie moim (może niedoskonałym) smakiem muzycznym i skromną wiedzą, że nieproporcjonalnie duże rozmiary wymienionej recenzji umotywowałem „społecznymi" aspektami całej kwestii, że wreszcie pana Kofflera nie znam i nigdy go nawet nie widziałem (czego zresztą obecnie wcale nie żałuję).

Stefan Kisielewski

DZIAŁ „ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH" ZAMIESZCZONY BĘDZIE W NUMERZE NASTĘPNYM.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

SPIS RZECZY

Str.

Z PISM KAROLA SZYMANOWSKIEGO 146
DR. ADOLF CHYBIŃSKI: „Karol Szymanowski (1883 — 1937) . . 147
WICEMINISTER DR. JÓZEF UJEJSKI: Przemówienie, wygłoszone na uroczystościach pogrzebowych ś. p. Karola Szymanowskiego w dniu 7. IV w Krakowie 150
KAZIMIERZ SIKORSKI: Przemówienie, wygłoszone w imieniu polskiego świata muzycznego 153
ZBIGNIEW DRZEWIECKI: „Testament Szymanowskiego" . . . 155
WITOLD HULEWICZ: „O działalności pisarskiej Karola Szymanowskiego" (materiały i wspomnienia) 157
DR. KONSTANTY REGAMEY: „Ideologia artystyczna Szymanowskiego" 160
WITOLD LUTOSŁAWSKI: „Tchnienie wielkości" 169
STANISŁAWA KORWIN-SZYMANOWSKA: „Ostatnie dni Karola Szymanowskiego" (z notatnika) 170
KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI: * * * 180
ONUFRY KOPCZYŃSKI: „Twórczość Szymanowskiego a problem muzyki narodowej 181
MICHAŁ KONDRACKI: „O kult dzieła Szymanowskiego" . . . 183
ZYGMUNT ESTREICHER: „Przed 25-u laty o K. Szymanowskim" . 184
KAROL SZYMANOWSKI (wspomnienia i impresje) 185
(Dr. Adolf Chybiński, August Iwański, Artur Taube, Dr. Tadeusz Szeligowski, Dr. Włodzimierz Poźniak, Zygmunt Mycielski, Wawrzyniec Żuławski, X. Hieronim Feicht).
STEFAN LIDZKI ŚLEDZIŃSKI: „Powrót" 203
STEFAN KISIELEWSKI: Ostatnia podróż Karola Szymanowskiego . 206
OLIGERD STRASZYŃSKI: „Twórczość Karola Szymanowskiego na płytach gramofonowych" 209
BIBLIOGRAFIA TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO . 211
SZKIC BIBLIOGRAFII PISM KAROLA SZYMANOWSKIEGO (1920 — 32) 216
OD REDAKCJI 218

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Kwiecień	ZESZYT IV (XVIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dnia 29 marca r. b. w Lozannie zakończył życie

Karol Szymanowski

Zwłoki Jego spoczęły w Krakowie na Skałce, w krypcie zasłużonych Polaków.

Muzyce polskiej ubył genialny kompozytor, wielki artysta i głęboki pisarz.

Muzycy polscy stracili swego przewodnika duchowego.

Składamy hołd nieśmiertelnej pamięci Jego i wiecznie żywej Jego twórczości.

„Mogą zwać me utwory Metopami, Maskami czy Mitami, mogą one być złą czy dobrą muzyką, — jedno nie ulega wątpliwości: iż były napisane przez Polaka. Tę właśnie ich cechę podkreśliła mocno i stanowczo... krytyka francuska. Niektórzy zaś jej przedstawiciele poszli jeszcze dalej: oni to właśnie, z przedziwną przenikliwością wyczuli, że każdą mą dzisiaj skreśloną nutką składam korny, a gorący hołd Temu, którego z każdym nowym dniem życia coraz wyżej czczę, coraz głębiej rozumiem: Fryderykowi Chopinowi, starając się, wedle sił, nawiązać mą pracę do tej, dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej...

...Nie należy więc i w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu, czy — gorzej jeszcze: — internacjonalizmu. Można w niej znaleźć jedynie „europejskość", ta zaś nie zaprzecza polskości; mamy do niej prawo. Dzisiejsza bowiem polskość inna jest istotnie od wczorajszej: jest wolna. Poczucie owej wolności przenika mię do głębi, jest podstawą, wewnętrzną mą rzeczywistością, której żaden — w niewoli zrodzony — tradycjonalizm pozbawić mnie nie zdoła."

(„Opuszczę skalny mój szaniec" — „Rzeczpospolita" Nr. 6 z dn. 6 stycznia 1923 r.)

„...Chciałbym dać wyraz najbardziej istotnym mym pragnieniom i poczuciom: oto — by w przyszłości, gdy Duch Polski w atmosferze bezwzględnej, z krwawym trudem odzyskanej Wolności zabrzmi na świat cały mocnym, najbardziej harmonijnym akordem swoistej narodowej kultury, by wówczas nam, muzykom polskim dane było stwierdzić z dumą i radością, iż w owym idealnym zespole narodowej mocy nie brakło i naszych wysiłków, prac i spełnionych wreszcie marzeń".

(„Wychowawcza rola kultury muzycznej". „Pamiętnik Warszawski". Listopad 1930.)



Dr. Adolf Chybiński

KAROL SZYMANOWSKI

(1883—1937)

Strata, jaką muzyka polska — w obrębie Polski i poza nią — poniosła przez zgon Szymanowskiego, jest nie tylko wielka, ale i wielokrotna. Straciliśmy największego naszego kompozytora od czasów Chopina i największego od czasów odrodzenia Polski. Odszedł licząc lat 54, gdy mógł jeszcze pomnożyć naszą twórczość muzyczną o wiele nowych, już zresztą zamierzonych dzieł. Odszedł w latach, wśród których powstawały jego najdoskonalsze i najbardziej indywidualne arcydzieła, te właśnie, które zwróciły już uwagę całego świata nie tylko na jego twórczość, ale i na muzykę polską w ogóle. Podobnie bowiem jak Chopin, on jeden uczynił wśród obcych dla imienia polskiego więcej, niż jakikolwiek inny twórca polski w dziedzinie muzyki czy innej sztuki.

Swym autorytetem i wagą swych dziel podniósł nie tylko poziom ogólny muzyki polskiej, ale i oddziałał na młodszych kompozytorów polskich jako wzorowy przykład ustawicznego doskonalenia się w swej sztuce, jako przykład czystości intencyj twórczych i pogłębiania duchowego w treści, formie i środkach wypowiadania się, równocześnie przykład ustawicznej ewolucji twórczej w zgodzie z ogólnym rozwojem muzyki, a wreszcie jako przykład nie poprzestawania na małym, choćby to były najwyższe wartości wśród naszej kultury muzycznej, lecz pogodzenia najgłębszej istoty ducha polskiego z najwyższą miarą artystyczną ogólnej muzyki.

Z tej linii Szymanowski nigdy nie zbaczał i nigdy nie zatrzymywał się na jednym, choćby nawet bardzo wysokim poziomie urzeczywistniania swych twórczych zamierzeń, choćby to miał być kulminacyjny punkt w danym okresie jego twórczości, uwieńczony dziełami absolutnej wartości. Kto miał sposobność rozmawiania z Szymanowskim o sprawach twórczości muzycznej, i to w różnych czasach, ten może o nim powiedzieć: duch jego nigdy nie spoczął.

Szymanowski nazwał sam siebie „typem ewolucyjnym". Nie ma w jego twórczości gwałtownych wstrząsów i przełomów, sensacyjnych niespodzianek i enigmatycznych, wielkich znaków za-

pytania. Linia rozwojowa jego twórczości jest jednolita i konsekwentna, stale wznosząca się ku momentowi znalezienia najczystszego wyrazu swej indywidualności. Nigdy Szymanowski nie ustawał w szukaniu stycznych punktów z ewolucją współczesnej muzyki. Zdawał sobie sprawę z tego, co w dziełach Straussa, Regera, Skriabina, Debussy'ego czy młodszych twórców stanowi wartość trwałą, ale odrzucał równocześnie to wszystko, co stanowiło „wartość dnia", co było eksperymentem dla eksperymentu, dziwactwem lub sensacją. Z walki pomiędzy kierunkami wyciągał dzięki zarówno swej olbrzymiej inteligencji i kulturze, jak i żelaznej logice myśli artystycznej, najdalej idące konsekwencje i korzyści dla swej własnej sztuki, która mimo wszelkich zupełnie zrozumiałych wpływów ukazuje zawsze, od samego początku, to samo oblicze. Znajdujemy w nim wyraz romantyka, znajdujemy wyraz kierunku impresjonistycznego, znajdujemy nawet jakby drgnienia ekspresjonizmu, w gruncie rzeczy bez zmiany pozostają wyraźne rysy — klasyka. Tym zapewne tłumaczy się fakt, że Szymanowski szybko, po bardzo nie długim okresie wahania, oddalił się od sztuki neoromantycznej, której ukoronowaniem były dzieła R. Straussa. Tym tłumaczy się również jego gorąca sympatia dla sztuki Brahmsa i dla wielu dzieł Regera, mimo że odrzucał zwolna przeładowany balast jego polifonicznej i harmonicznej hipertrofii. Tym wreszcie można wytłumaczyć jego stale wzrastający kult Mozarta. Nie gdzieindziej też należy szukać powodów jego gorącej sympatii dla sztuki francuskiej, w której zawsze zwyciężał romański kult pięknej formy i pięknych kształtów w twórczości muzycznej. Antyromantyczny odruch, zapoczątkowany w muzyce europejskiej przez Strawińskiego, był również współczynnikiem w burzeniu przez Szymanowskiego wszelkich reminiscencyj dopiero co minionej postromantycznej sztuki. Jeszcze bardziej pogłębił się pozytywny stosunek Szymanowskiego do zasad klasycznej ideologii „samowystarczalności muzyki", uwolnionej od koneksyj z innymi sztukami, od zapożyczania od nich środków działania im tylko właściwych. Muzyka jego nie przestaje być „malownicza", owszem nabiera mimo przewagi pierwiastka „linijnego" żywych, olśniewających nawet barw; nie przestaje być „poetyczną", przeciwnie, staje się nią w coraz wyższej mierze. Ale jest to muzyka „rzeczowa", coraz bardziej rzeczowa, coraz świetniejsza w swej skondensowanej treści, „absolutnie muzycznej", coraz bardziej jednak równocześnie „abstrakcyjna", „metafizycz-

na", dla wielu nawet zawierająca coraz więcej „niezrozumialstwa", ale tylko dla tego, że słuchano jej przez fałszywy filtr słuchowy „nierzeczowości" estetycznej. Muzyka ta staje się nawet w zastosowaniu środków coraz prostsza, choć zapewne trudniejsza w pojmowaniu, o ile ono nie było wolne od fałszywych przesłanek.

Pod wpływem dążeń Strawińskiego, szukającego odtworzenia jakiegoś prasłowiańskiego stylu muzycznego i pod wpływem zetknięcia się z ludową muzyką Podhala, tworzy Szymanowski szereg dzieł wyzyskujących folklor („Harnasie" i opracowania pieśni kurpiowskich), lub wyidealizowujących jakiś prymityw prapolskiego stylu muzycznego, zaginionego pod wielowiekową warstwą różnych nalotów kultury. — Wszystko to jednak otrzymuje klasycznie doskonałą postać i jasność wyrazu i kształtu, gdzie najprostszy motyw, omal że nie każda nuta, nabiera niesłychanie wielkiej siły wyrazu, intensywności treści. To już nie jest stylizacja, lecz styl sui generis. A równocześnie „szata zewnętrzna" tych dzieł posiada wszelkie znamiona wysokoeuropejskiej sztuki; to nie zabawa w prymityw i nie „do wyżyn podniesiona swojszczyzna", lecz wszechstronność wynikająca z bogactwa i uniwersalności wielkiego i mocnego ducha, któremu wybór formy, środków i stylu dyktuje wizja i jej koncepcja. Panował — rzecz jasna — suwerennie nad wszystkim, co rządzi tak trudno nieraz uchwytnym i lotnym materiałem tonów i techniką jego twórczego ujarzmiania, ujmowania w jedność tej czarodziejskiej wielopostaciowości, mającej dać w rezultacie twór o zwartej i monumentalnej niekiedy jednolitości, a przede wszystkim tej zawsze u Szymanowskiego zastanawiającej, zawsze mistrzowskiej dojrzałości formy i jej idealnego stosunku do treści i środków. Nigdzie nie widzimy śladu wahania i eksperymentowania, mimo, że w gronie najbliższych zaufanych nieraz żalił się na „trudności" w pokonywaniu drogi prowadzącej od metafizycznych założeń jego koncepcyj do ich dźwiękowego urzeczywistnienia.

Do pokonywania takich zadań nie wystarczyło oczywiście „wirtuozowskie" władanie techniką kompozytorską, gdy tu szło o zamierzenia twórcze wysoko szybujące ponad materialną stroną świata dźwiękowego. Mimo tej wszechstronności Szymanowskiego możemy jednak stwierdzić, że skłaniał się on raczej ku wielkim formom. Kilka symfonii, kilka koncertów, kwartetów i sonat, kantaty (*Stabat Mater* i *Veni Creator Spiritus* — zamierzał też napisać „polską mszę") i balet „Harnasie",

mówią o tym wystarczająco. Są to bez wątpienia jego najcelniejsze dzieła. Ale czyż utwory liryczne i pieśni nie należą do najpiękniejszych kwiatów naszej liryki muzycznej, czy „Mity" skrzypcowe nie budzą zachwytu całego świata swymi czarodziejskimi nastrojami i czy od czasów Chopina napisano mazurki, równe swą wartością jego mazurkom? Jeśli byśmy w nich szukali tylko tego, co zwykło się określać słowem „mistrzostwo", to znajdziemy przykłady mistrzowskiej skończoności w tych dziełach w każdym niemal takcie.

Mimo wszystko jednak — zdaje mi się — że właśnie wielkie formy, jak symfonie, kwartety, koncerty, kantaty i „Harnasie" zawierają wszystkie te znamiona wielkości geniusza Szymanowskiego, które mówią nam o nim i jego sztuce najwięcej i które sprawiają, że przypadnie im w udziale to, co dla każdej wielkiej sztuki jest wykładnikiem jej wartości: *Nieśmiertelność!*

PRZEMÓWIENIE WICEMINISTRA W. R. I O. P. PROF. UJEJSKIEGO

Wygłoszone na uroczystościach pogrzebowych ś. p. Karola Szymanowskiego w dniu 7 kwietnia w Krakowie.

„I oto pieśń skończyłeś, i już więcej nie oglądam cię — jedno słyszę..."

Cała Polska myśląca i miłująca sztukę zdaje się dziś pełne mieć serce tego westchnienia norwidowego na wspomnienie śmierci Fryderyka Chopina.

Karol Szymanowski nie będzie się mógł skarżyć na tamtym świecie, że miał tutaj „niepłakaną trumnę" i że „tak cicho od nas odszedł jak duch, gdy odlata". Rozpłakała się i rozśpiewała nad tą trumną wielką żałobą wielka rzesza, dając świadectwo nie tylko zmarłemu, ale i sobie.

Sztuka bowiem zmarłego nie była sztuką maluczkich duchem— była górna i trudna. Była jak ten wiatr, który wieje tylko na szczytach gór — żeby być nim owianym, trzeba się wspiąć.

Ale jest w niej jednakże coś, co sprawia, że i ci, którym krótszy oddech i brak ćwiczenia wspinać się ku niej całością ducha nie pozwala, że i ci czują jej obecność w duchowym świecie Polski, że

czują jakieś tajemnicze z nią obcowanie, jakieś swoje pobożne uczestnictwo w jej podniosłym misterium.

To coś jest ponad możność pojęciowego uchwytu, jest jedną z tych spraw, o których „nie śni się filozofom", a które człowiek prosty upraszcza sobie do miary horyzontu domyślności swej i wyobraźni.

Religijny powie, że słyszy w dźwiękach tej muzyki jakby echo chórów anielskich i połączy z nią swoją modlitwę.

Patriota pomyśli, że tym, co go w niej do głębi przenika, jest jakaś wibrująca w niej metafizyczna polskość, dusza naszego narodu.

Jakoż jest to niewątpliwie wielkim tytułem do wielkiej dumy naszej, że Karol Szymanowski był kość z kości, krew z krwi, myśl z myśli i czucie z czucia artystą polskim ,że wydała go nasza rasa, nasza historia i nasza kultura, że był dzieckiem kresów polskich, które są matecznikiem najwspanialszej twórczości polskiej w ogóle, które wydały największych wodzów i największych poetów. Od najwcześniejszego dzieciństwa chłonął w siebie przyszły mistrz szumy tej ziemi.

A w latach młodzieńczych rychło wszedł w kontakt najściślejszy z duchem Polski współczesnej. I muzykę swą tworzył do wtóru z jej pieśnią, do słów Tetmajera i Berenta, Kasprowicza, Micińskiego i Wyspiańskiego. Łącząc swój artyzm z głosami tych poetów, stawał karnie w szeregu rycerzy napowietrznej walki, jaka się o narodowość naszą toczyła.

Ale kiedy walka ta zakończyła się ostatecznym zwycięstwem i wyzwoleniem, poczuł się Szymanowski wolnym już — mówiąc jego własnymi słowami — „od obowiązku brania udziału w bezpośrednim stawaniu się dziejów" i dusza jego „niegdyś, w romantycznym upojeniu, wyrazicielka (w muzyce) przejmujących uczuć, zapragnęła znów wznieść się ku spokojnym wyżynom, ku niefrasobliwej architekturze nadpowietrznych zamków o jakichś harmonijnych kształtach, ku owej idealnej nadbudowie nad gorzkim losem człowieka na ziemi, ku bezinteresownemu pięknu, które pozostanie na zawsze najistotniejszą zdobyczą ludzkości".

Wyrazy to znów nie moje, tylko jego samego. Niech charakteryzują nie tylko jego muzykę powojenną najwyższą i najdojrzalszą, ale niech charakteryzują również mniej docenioną i głośną sztukę jego słowa, która nie jeden raz zabrzmiała wspaniałym rytmem i olśniła głębią i zasługuje na uwagę osobno.

Co się zaś tyczy muzyki, to ta w odrodzonej Polsce płynęła z coraz rdzenniejszych złożysk jego geniuszu — „coraz szersza, coraz dalsza... coraz czystsza, doskonalsza"... dopływała „aż do niebios progu", ale za nim nie nikła. Owszem, wracała stamtąd ku nam, wracała tam, skąd wyszła i skąd brała swą siłę i natchnienie. Wracała, żeby do nowych wzlotów siły tej natchnienia znowu zaczerpnąć. Nadziemska i nadobłoczna — z piersi ziemi jednak ciągnęła strzelisty swój oddech i z doczesności swą wieczność i „ludzkości całej ogromy przenikając", nie zrywała związków pierwotnych z duszą rodzimej przyrody i z duszą polskiego ludu. „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości, nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest ,co wysłuchać daje się z muzy..." autora „Harnasiów" — jak się dało wysłuchać Norwidowi „z muzy Fryderyka Chopina".

Ludowe do ludzkości podnosili również najwięksi poeci nasi, podnosił Mickiewicz, podnosił Wyspiański, ale tylko muzycy wielcy, tylko Chopin i Szymanowski mogli uczynić z owych polskich natchnień ludowych potęgę ogarniającą ludzkość. Język muzyki nie kłamie głosowi i myśl z duszy lecąc bystro w słowach się nie łamie. Trafia prosto do duszy ludzi innymi językami mówiących i budząc w nich zachwyty kieruje ich wyobraźnie ku stronom, w których bije źródło tych zachwytów, kieruje je ku Polsce.

To też każdy Polak, ten nawet, któremu sztuka Szymanowskiego była daleka z wdzięcznością i czcią powtarza jego nazwisko, wiedząc ile chwały u świata przysporzył ten wielki artysta ojczyźnie. Nie dziw też, że ojczyzna chwałą wielkiej wstęgi swego odrodzenia okryła śmiertelne jego szczątki, nie dziw, że miasto najświętszych jej pamiątek przyjmuje te szczątki do swego relikwiarza na Skałce. Będą tu jednym więcej celem pielgrzymek z całej Polski. I długo jeszcze z żalem niezmiernym będą spoglądały oczy Polaków na tę trumnę mistrza, który w niej spoczął w sile wieku i będzie tu słychać jakby ten szept serdeczny

> I — oto — pieśń skończyłeś... i już więcej
> nie oglądam Cię — jedno słyszę...

ale słyszeć Cię będą Karolu Szymanowski, wszystkie pokolenia Twego narodu, — do końca jego trwania.

W imieniu Rządu Rzeczypospolitej składam uroczysty hołd Twojej wieczności.

PRZEMÓWIENIE KAZIMIERZA SIKORSKIEGO

wygłoszone w imieniu polskiego świata muzycznego

Stoimy przed trumną Karola Szymanowskiego.

Wstrząśnięci niezmiernym bólem, nie jesteśmy zdolni słowami odtworzyć tych uczuć, które serca nasze napełniają. W takiej chwili najwłaściwsze wydaje się milczące i korne skupienie przed tragizmem faktu odejścia naszego największego i najbardziej umiłowanego mistrza i przewodnika. Jeżeli jednak w imieniu polskiego świata muzycznego danym mi jest zabrać głos, to znajduję usprawiedliwienie w tym, że obok słów hołdu i pożegnania wygłoszonych przez przedstawiciela Najjaśniejszej Rzeczypospolitej nie może zabraknąć głosu muzyka.

Niemożliwe jest w obecnej chwili przedstawienie ogromu i znaczenia postaci Karola Szymanowskiego. Dzieło, które pozostawia po sobie zawiera tak bogatą treść, tak olbrzymi zasób głębokich i ważkich myśli, tyle daleko sięgających w przyszłość wskazań, tyle najwyższego i nieprzemijającego piękna, że długie lata będzie ono przedmiotem badań, wzruszeń i natchnień pokoleń muzyków polskich. Dzisiaj możemy tylko w ogólnych zarysach nakreślić zasadnicze cechy genialnej postaci Karola Szymanowskiego, które dla każdego już teraz są oczywiste.

Znany jest szczególny kult, jaki żywił Szymanowski dla Chopina. W jednej z Jego pięknych publikacyj poświęconych Chopinowi czytamy: „*Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem czym być może muzyka polska. a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej*". Czyż słowa te nie odnoszą się w całej pełni do ich autora, samego Karola Szymanowskiego, gdy usiłujemy scharakteryzować jego wielką indywidualność twórczą? Czyż elementami jego potężnej twórczości nie jest najwyższy poziom inspiracji artystycznej, niedościgniony poziom techniczny, niezwykła oryginalność i wykwintność muzycznej mowy, prawdziwie polskiej, z ducha narodu powstałej i na naszej glebie wyrosłej?

Karol Szymanowski pozostanie dla nas na zawsze wzorem artysty o najwyższym poziomie i najszlachetniejszym dostojeństwie swojej sztuki. Nigdy nie schlebiał wymaganiom przeciętności, nie znał kompromisów i nie szczędził najżmudniejszych i najnie-

wdzięczniejszych wysiłków w dążeniu do doskonałości. Wszechstronny zasięg Jego twórczości, od utworzonych w młodzieńczym wieku drobnych lecz jakże pięknych utworów fortepianowych, poprzez monumentalne dzieła kameralne, symfoniczne i sceniczne aż po pełne najwyższego przeżycia religijnego „Stabat Mater" i „Litanię", nie znajduje analogii w dziejach muzyki polskiej. Ta najwyższa miara i treść Jego twórczości ma w sobie coś nieziemskiego, zawiera moc niemal mistyczną, wydaje się jakby hołdem, kornie składanym Najwyższemu Stwórcy Świata.

Rzadko zdarza się aby wielki twórca, z natury samotnik, rozumiał wagę elementów społecznych w odniesieniu do sztuki i sam pojmował swe obowiązki społeczne. Do tych nielicznych wyjątków należał Karol Szymanowski. Sam kiedyś napisał, że chce należeć do tych muzyków polskich, *„którzy umieją połączyć w świadomości swojej głębokie umiłowanie i przekonanie o wzniosłym dostojeństwie prawdziwej sztuki z poczuciem społecznej za nią odpowiedzialności"*. Zawsze też twierdził, że sztuka jest *„także sprawą społeczną, dobrem i własnością ogółu, potężną dźwignią podnoszącą i uszlachetniającą poziom jego duchowego życia"*. To społeczne nastawienie Szymanowskiego stwierdzamy z całą oczywistością w Jego licznych publikacjach pisarskich, ogromnie bogatych w treść, poruszających najistotniejsze zagadnienia naszego życia muzycznego a przede wszystkim sprawę znaczenia, miejsca i roli muzyki polskiej w ogólnej kulturze narodowej.

My, muzycy polscy, zdajemy sobie sprawę, jak wielka odpowiedzialność spada na nas z chwilą odejścia Karola Szymanowskiego; odpowiedzialność za dalszy rozwój muzyki polskiej. Dotychczas trud tej odpowiedzialności niemal w całości spoczywał na barkach Karola Szymanowskiego, który postawą swoją i pracą uczył nas jak należy pojmować obowiązki artysty wobec sztuki i społeczeństwa.

Głęboko wstrząśnięci jego odejściem, przejęci uczuciem bólu z powodu utraty naszego największego a najukochańszego przyjaciela — z tragicznego tego faktu chcemy czerpać moc do wytężonej walki o dobro i rozkwit muzyki polskiej w myśl Jego wskazań i ideałów. Przy Jego trumnie ślubujemy, że słowa Jego będą dla nas drogowskazem i zawsze żywym testamentem. Oto z Jego własnych słów — może najpiękniejsze: *„pragnę, aby w przyszłości, gdy duch polski w atmosferze bezwzględnej z krwawym tru-*

dem odzyskanej wolności zabrzmi na świat cały mocnym, najbar= dziej harmonijnym akordem polskiej narodowej kultury, by wówczas nam, muzykom polskim, dane było stwierdzić z dumą i radością, iż w owym idealnym zespole narodowej mocy nie bra= kło i naszych wysiłków, prac i spełnionych wreszcie marzeń".

Zbigniew Drzewiecki

TESTAMENT SZYMANOWSKIEGO

Nie o testamencie, jako wyrazie ostatniej woli człowieka chce= my tu mówić. Pod pojęciem testamentu Szymanowskiego rozu= miemy my, muzycy, te wskazania na przyszłość, jakie zawiera je= go dzieło, o których mówi jego słowo, które głosi całe je= go życie.

Cała twórczość Karola Szymanowskiego jest arką przymierza między danymi i nowymi czasy. Jest ona nie tylko tą soczewką, w której najpiękniej ześrodkował się jego geniusz indywidual= ny, jako przejaw geniuszu rasy, najgłębszego odzwierciadlenia drzemiących w niej utajonych mocy i właściwości, tęsknot i in= stynktów piękna, nietylko syntezą muzycznej wiedzy i kultury ogólnoludzkiej, lecz wyrazem ducha prawdziwie humanistyczne= go, czułego i wrażliwego na irracjonalne elementy istnienia, na wciąż wrącą pracę intelektualnych i emocjonalnych pierwiastków natury ludzkiej we wszystkich jej przejawach i objawach.

Dzieło muzyczne Szymanowskiego mówi o nieustannym we= wnętrznym doskonaleniu się, o nieprzerwanej pracy na sobą, o ciągłym dążeniu wzwyż i wgłąb. Nie ma na nim ani jednej skazy, ani jednego załamania, ani jednego kompromisu. Dają się w nim dostrzec etapy różnych zainteresowań, ewolucja środ= ków wypowiedzi, odgłosy różnych prądów w rozwoju muzyki doby wczorajszej i dzisiejszej, lecz przenigdy zboczenie z drogi obieranej tylko przez największe, przez Boga pomazane du= chy. Dziełem tym rządziło najdoskonalsze poczucie harmonii. Szymanowski lat temu kilkanaście występował silnie przeciw „bebechowości" *) w muzyce polskiej. W ostatnich latach zżymał się na nadużywanie folkloru przez wielu młodych kom=

*) termin często przez niego używany w dyskusjach.

pozytorów, którzy sądzili, że piszą w myśl jego wskazań. Miał bowiem zmysł i poczucie harmonijności w sztuce i raziło go to, co staje się jednostronne, co może być tylko modą, a nie wyrazem do głębi przetrawionych i wydedukowanych z własnej jaźni idej i pomysłów.

To wewnętrzne poczucie harmonii nakazywało mu silnie występować przeciw powierzchownemu opanowaniu metier muzycznego, przeciw dyletantyzmowi w twórczości pod każdą postacią. Chroniło ono go od wszelkiej jednostronności: od skrajnych teorii dwunastotonowych, od do absurdu doprowadzonej problematyki t. zw. czystej rzeczowości w muzyce, od pustych wyrafinowanych igraszek dźwiękowych, uprawianych gwoli doraźnego efektu, czy popisania się dowcipem muzycznym i wirtuozowską maestrią techniczną, od rozbudowy formy kosztem treści.

Szymanowski rzadko się wypowiadał prosto. Tkanka muzyczna wiązana była misternie, myśli jego snuły się górnie i chmurnie, w skomplikowanych splotach polifonicznych, w harmoniach wyrafinowanych i wyszukanych, w rysunkach niespodziewanych, kapryśnych w linii. Tylko u podstawy tego tworzywa zawsze się kryło, niezdefiniowane przez nikogo dotąd, misterium treści, wewnętrzny imperatyw twórczy, stubarwnie mieniąca się poezja, ton zawsze najszlachetniejszy.

Szymanowski stanowił unicum wśród wielkich kompozytorów współczesnych tą właśnie najbardziej, najszerzej ludzką platformą swej indywidualności twórczej. A jako samotna kolumna, dźwigająca gmach współczesnej muzyki polskiej, jest on jednocześnie drogowskazem, nie w sensie dosłownych powtarzań dróg i metod, jakimi się posługiwał, ale tym poczuciem najpiękniejszej harmonii wewnętrznej między wszystkimi elementami, z jakich prawdziwe dzieło sztuki składać się winno.

Muzyczny testament Szymanowskiego, jedynie z testamentem Chopina w muzyce polskiej zestawić się daje, wziąwszy naturalnie pod rozwagę różnicę epok i ideologii.

A jeśli tyle najpiękniejszych, wiecznie nieśmiertelnych wskazań muzyka jego głosi, to słowo i czyn mówiło o umiłowaniu nad życie rodzinnego kraju, o jak najgłębiej społecznym odczuciu roli muzyka w narodzie, muzyki „w idealnym zespole narodowej mocy“. Szymanowski miał do głębi przemyślany pogląd na stan i rozwój kultury muzycznej w Polsce i nad realizacją swych idej, póki mu zdrowie pozwalało, pracował.

Nie zostały one spełnione, przeciwnie — częstokroć zahamowane. Dzisiejsze pokolenie muzyczne poczuwa się niewątpliwie do obowiązku podjęcia pracy nad realizacją wskazań arcymistrza, nad wprowadzeniem w czyn idej, najgłębiej i najpełniej ujmujących całokształt zagadnień społeczno-muzycznych w Polsce. Pod wielu względami jest nasz kraj zapuszczonym ugorem. Przełamać opór obojętności, podnosić stan kultury muzyków i narodu, bić w dzwon uczciwości, najwyższych wartości etycznych, jakie zawiera najpiękniejsza ze sztuk — muzyka, oto moralny imperatyw dzieła i czynu Karola Szymanowskiego.

A życie? Kochał nade wszystko piękno i starał się żyć pięknie. Będąc człowiekiem łączył ziemskie z nadziemskim. Nie upokarzał się nigdy. Myślał, czuł, badał, pracował, wykuwając w pocie czoła najpiękniejsze kształty w tym tak nieuchwytnym, a pełnym metafizycznej i etycznej treści świecie sztuki dźwięków, najwyższym, po religii, przejawie ducha ludzkiego.

Witold Hulewicz

O DZIAŁALNOŚCI PISARSKIEJ KAROLA SZYMANOWSKIEGO*)

(Materiały i wspomnienia)

Artysta, zatopiony w świecie swej twórczości, zazwyczaj mało widzi i czuje dokoła siebie. Nie kształci swych uzdolnień w innych kierunkach, choćby je posiadał. Często wielcy artyści wykazywali zdumiewające niedokształcenie w dziedzinach, nie związanych z ich właściwą sztuką. Klasycznym przykładem są niezdarne i nieortograficzne listy Beethovena. Gdy sfera twórczych zaborów rozszerza się na inne dziedziny, mówimy o „naturze renesansowej" (Wagner, Norwid, Wyspiański). Ale nawet to, co nazywamy szeroką kulturą osobistą, zwykliśmy u artystów jednego fachu witać z pewną dozą miłego zdziwienia. Z rozkoszą wczytujemy się w piękne listy Chopina, dowodzące jego głębokich zainte-

*) Do powyższego artykułu dołączona została bibliografia pism Karola Szymanowskiego, pomieszczona na końcu niniejszego numeru, str. 216.

resowań na różnych polach i bardzo inteligentnej obserwacji życiowej, połączonej z dowcipem i wytwornością stylu literackiego.

Karol Szymanowski twórcą o naturze „renesansowej" nie był. Był muzykiem i tylko muzykiem — choć studium nad osobistym jego udziałem w tworzeniu tekstu poetyckiego do jego oper może nam ujawnić jego talent poetycki. Ale był człowiekiem o niezwykle bujnej inteligencji i wrażliwości kulturalnej. Można z nim było najciekawiej rozmawiać o malarstwie i rzeźbie, o teatrze i tańcu, o filozofii i archeologii, o książkach i poezji. Może są ludzie, którzy notowali te bogate rozmowy. Subtelny dobór tekstów do własnej muzyki potwierdza tę opinię w całej rozciągłości. (Przypomnijmy tylko, jak okropnymi tekstami do najpiękniejszych swych pieśni posługiwali się nie raz nasi świetni kompozytorzy, z Moniuszką na czele!). Zebrane z czasem listy, istniejące może szkice pisarskie, karty pamiętnika — rzucą nam nowe światło nie tylko na twórczość i człowieka, ale i na talent literacki. Narazie talent ten legitymuje się dowodami w postaci 28 pozycyj bibliograficznych, zestawionych w niniejszym numerze „Muzyki Polskiej" przez niżej podpisanego.

Od roku 1920 czytało się w gazetach i czasopismach zawsze z najwyższym zaciekawieniem wszystko to, co wychodzi z pod pióra autora *Pieśni o Nocy*. Widać było, że Karol Szymanowski zabiera głos nie tylko z istotnej wewnętrznej potrzeby, ale i wtedy, gdy pragnie sąd swój rzucić na szalę spraw społecznych — jako ostrzeżenie, prostowanie krzywych ścieżek i program. Program nie swój tylko — program pokolenia, program epoki.

W czasie triumfalnego pobytu Szymanowskiego w Wilnie w roku 1926 rozmawiałem z nim o jego działalności pisarskiej, zbyt niestety skąpej. Snuł wówczas w rozmowie myśli, ujęte potym w cennym wywiadzie *Na marginesie Stabat Mater* (w załączonej bibliografii pozycja 14). Mówił o zamiarze napisania obszernego studium o polskiej muzyce współczesnej, wywodzącej się od Chopina.

W roku 1932, w czasie kilkutygodniowego pobytu w Zakopanem, miałem nieocenioną okazję częstych odwiedzin w *Atmie*. Poza rozkoszą słuchania fragmentów ostatniego *Koncertu skrzypcowego* i *Harnasiów* (których kolosalną, zdumiewająco misternie wykaligrafowaną partyturę orkiestrową miałem zaszczyt przewozić do Warszawy)—korzystałem ze swych wizyt w ściśle określonych celach. Oto pewnego dnia otrzymałem z rąk Szymanowskie-

go niewielki notatnik, w którym Kompozytor od wielu lat własno- ręcznie zapisywał kolejno opusy swych dzieł. Po przestudiowaniu tego spisu zwróciłem uwagę Pana Karola na niejaki nieporządek panujący w notatniku. Wertując notatnik wspólnie, stwierdzili- śmy, iż pewne numery opusów powtarzają się po dwa razy, a inne numery są „nie obsadzone". W cennym tym rejestrze były zresztą wymienione także kompozycje zaginione bez śladu w dniach re- wolucyjnych w Rosji. Niewielkim wysiłkiem Szymanowski w mej obecności uporządkował numerację opusów, po czym dokonałem dla siebie odpisu całego notatnika, a oryginał zwróciłem właści- cielowi.

I w tych samych dniach, w przytulnej „kompozytorni" i na we- randzie *Atmy*, udało mi się zrobić pierwszy szkic bibliografii arty- kułów Karola Szymanowskiego. Ta moja robótka zainteresowała go żywo. Z pamięci wyłowił sporo informacyj o swoich dawnych wywiadach i artykułach polemicznych, do których bez tego było- by trudno dotrzeć. O niektórych swoich wypowiedziach wyrażał się lekceważąco i z autoironią (jak to zaznaczyłem przy odnoś- nych pozycjach). Nie zbierał swych artykułów, to też bliższych danych o niektórych pozycjach nie mógł sobie przypomnieć. Uzu- pełnienie spisu kilku zapomnianymi pozycjami umożliwił mi pó- źniej łaskawie prof. Zdzisław Jachimecki.

Nie mniej jednak załączony „Szkic bibliografii" nie ma preten- sji do absolutnej dokładności. Nie jestem biografem, a wartość tego rejestru (który może stać się podstawą dla fachowca, co opracuje tę bibliografię z całym nakładem zawodowej skrupulat- ności) upatruję w tym, że był zrobiony pod okiem Autora i przy pomocy jego pamięci został skompletowany.

Niech ten pierwszy spis będzie zaczątkiem pracy nad przygo- towaniem do druku tomu pism Karola Szymanowskiego. Do uło- żenia takiego tomu namawiałem go usilnie wówczas w *Atmie*. Nie zarzekał się. Tylko mówił, że przed tym musi jeszcze napisać zasadniczą wielką rozprawę, której częścią, raczej szkicem jednej części („mętnej i zawiłej" według jego słów) miał być ar- tykuł *Drogi i bezdroża muzyki współczesnej* (poz. 14), a inną częścią rozprawa *O romantyzmie w muzyce* (poz. 19). Szymanow- ski mówił wówczas, że pozostaje w całości do napisania studium o muzyce polskiej po Chopinie, studium bardzo trudne, gdyż wy- magające zburzenia licznych utrwalonych w polskiej opinii fał-

szywych sądów, opartych na przecenianiu i niedocenianiu. Czy z zamierzonej tej pracy zdążył coś napisać, nie wiemy jeszcze.

Spis ułożony w sposób, który powyżej opowiedziałem, przedstawiłem Szymanowskiemu później przepisany na czysto — i on go zaaprobował. Lista obejmowała wtedy pozycje do roku 1931 (do poz. 27 włącznie). Przestudiowawszy dostępny mi materiał, wygłosiłem krótko po tym odczyt radiowy *Karol Szymanowski jako pisarz* (w r. 1932). Wywiad Choromańskiego (poz. 28) dopisałem później; nie ręczę, czy między pozycjami 27 a 28 nie są pominięte jakieś prace po roku 1931.

Jest jeszcze za wcześnie na wyczerpującą ocenę Szymanowskiego-pisarza. Nie mamy przed sobą kompletu jego pism. W tym, cośmy czytali na przestrzeni dwunastu lat, nie tylko poruszała nas głęboko ważka treść ideowa, ale porywała także piękna forma literacka. Styl bardzo indywidualny, mający gęstość, wagę i wielki powab jego muzyki. O Chopinie mało kto powiedział w tak skąpych słowach tyle rzeczy istotnych. Refleksje o muzyce ludowej trafiają w samo sedno zagadnienia; są w prostej linii rozwinięciem myśli, które na temat powierzchownego kultu folkloru muzycznego i pracy zbierackiej Kolberga wypowiedział w listach Fryderyk Chopin. Artykuły *O romantyzmie w muzyce*, polemiki z Szewczenką i St. Niewiadomskim, odpowiedzi na ankiety — są niezmiernie cennymi kluczami do zrozumienia ideowych podstaw wielkiej muzyki Szymanowskiego. Książka wreszcie *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* jest najpiękniejszą może pracą, jaka spod jego pióra wyszła. Napisana bardzo pięknym językiem — jest prócz tego szczytnym świadectwem, jak miłującym, czujnym, pełnym troski synem Polski był Karol Szymanowski.

Dr. Konstanty Régamey

IDEOLOGIA ARTYSTYCZNA SZYMANOWSKIEGO

Swoją muzyczną twórczością dokonał Szymanowski wielkiego dzieła — wyrwania muzyki polskiej z dusznej, zaściankowej atmosfery, podniesienia jej do poziomu europejskiego i wskazania, jakie są jej oryginalne i niewykorzystane możliwości. Nie było to jednak dzieło podświadome, przypadkowo tylko uskutecz-

nione dzięki geniuszowi muzycznemu Twórcy. Było ono konsekwentną realizacją świadomie wytkniętych sobie celów, wypływało z całej organizacji psychicznej kompozytora, zostało dokonane dzięki wyraźnemu uświadomieniu sobie swego zadania i dzięki woli do jego spełnienia. Poucza nas o tym bogata spuścizna publicystyczna Szymanowskiego. Artykuły te większe lub mniejsze, pisane przeważnie okolicznościowo, wywołane bądź polemiką, bądź potrzebą obrony tych lub innych ideałów, zagrożonych w realizacji, bądź też chęcią wyjaśnienia górnych dróg swej twórczości — tworzą razem całość niezwykle konsekwentną i zwartą. Późniejsze prace zawierają rozszerzenie lub pogłębienie idej wcześniej wyrażonych, świadczą o coraz istotniejszym przemyśleniu poruszanych problemów, — jednakże zasadnicze wytyczne, tezy podstawowe, pozostają przez cały czas te same, poczynając już od czasów najwcześniejszych[1]). Wartość tej spuścizny publicystycznej polega nie tylko na tym, że Szymanowski był świetnym pisarzem o poetycznym i precyzyjnym równocześnie, bogatym i trafnym w wyrazie stylu, ani też na tym tylko, że stanowi ona bardzo cenny komentarz do jego własnej twórczości muzycznej, ale również na tym, że zawiera ideje tak bogate, szerokie i płodne, iż mogą one być drogowskazami również dla tych młodszych muzyków, których temperament artystyczny i indywidualność twórcza, zbyt różne od typu muzyki Szymanowskiego nie pozwalały im na czerpanie wzorów i zasad kierowniczych bezpośrednio z samej tej muzyki. Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak bardzo cały klimat, ożywiający współczesną muzykę polską, cały niemal zespół celów i problemów, które ta muzyka stawia przed sobą, wypływa z idej rzucanych swego czasu przez twórcę „Słopiewni". Mamy teraz wielu kompozytorów o stylu twórczości zupełnie niezależnym od Szymanowskiego, — realizują oni jednak na swój sposób jego ideje. Ileż razy każdemu z piszących o nowej muzyce zdaje się, że, wygłaszając pewną tezę, on pierwszy „wyłapuje" ją niejako z atmosfery muzycznej, jaka się w świe-

[1]) Np. pomysł broszurki o Chopinie, która zawiera w sobie niemal wszystkie główne tezy światopoglądu Szymanowskiego, powstał, jak wspomina J. Iwaszkiewicz (w artykule poświęconym genezie „Króla Rogera", Muzyka 1926, Nr. 7), jeszcze na Ukrainie podczas rewolucji bolszewickiej, kiedy „Karol, nadto zdenerwowany przelotami coraz to innych a niemiłych lub ciężkich nawet zdarzeń, ...uciekał od kompozycji do pisania opowiadań i szkiców filozoficzno-estetycznych".

cie młodej muzyki polskiej wytworzyła, pierwszy je formułuje, — a potem okazuje się, że idea taka już była przez Szymanowskiego wypowiedziana, była właśnie zalążkiem, z którego powstała ta cała „atmosfera". Że głównym twórcą tego klimatu jest właśnie Szymanowski, można dowieść chociaż by przez sam fakt, że zespół mniej lub więcej uświadomionych idej kierowniczych obecnej młodej muzyki polskiej, jakkolwiek jest tak bliski ideologii Szymanowskiego, nie pokrywa się w całości z obiegowymi hasłami współczesnej muzyki europejskiej, a więc zbieżności tej nie można tłomaczyć prostym faktem asymilacji atmosfery muzycznej Zachodu.

Dokładne opracowanie działalności publicystycznej twórcy „Harnasiów" jest zadaniem ważnym i wdzięcznym, ale oczywiście niewykonalnym w ramach krótkiego artykułu. To też nie stawiam sobie takiego zadania. Chodzi mi po prostu o wybranie z różnych prac Szymanowskiego wypowiedzi szczególnie znamiennych dla jego światopoglądu, chodzi o wykazanie na jego własnych słowach, co nowego i świeżego wniósł ten człowiek do polskiej myśli muzycznej. Oczywiście wybór tych miejsc nie będzie wyczerpujący i może nosić raczej charakter przypadkowy. Pominę zwłaszcza tak dobrze wszystkim znane książeczki Szymanowskiego o Chopinie i „O wychowawczej roli kultury muzycznej", czerpiąc raczej z mniej znanych, mniejszych dzieł. Z ostatniej rozprawy sądzę, że warto jednak jeszcze raz powtórzyć już tylokrotnie cytowane, a wciąż aktualne słowa, dotyczące stosunku sfer miarodajnych do naszej muzyki: „Zdawało się jak gdyby zachowano nadal „przedwojenne" stanowisko w stosunku do muzyki, — stanowisko, traktujące ją jako łagodny narkotyk, przeznaczony niegdyś dla usypiania czujności pewnych warstw społecznych, jak słodką legumin ę, o którą zbyteczne by było troszczyć się w epoce zażartych walk o powszedni chleb politycznego bytu narodu. Zapomniano wówczas, że muzyka — to potężna broń w walce z ciemnotą i barbarzyństwem mas, to istotny pokarm duchowy, zawierający największą bodaj ilość ożywczych witamin i najłatwiej przy tym przenikających w najgłębsze warstwy ludności".

I dalej jeszcze: „Może się wydawać paradoksem niemal, — lub co gorzej objawem naiwnego zgoła społecznego idealizmu, że mówię wciąż z uporem o muzyce, tej pozornie najbardziej abstrakcyjnej, oderwanej od bezpośredniości życia grze naszej wyobraźni,

niemal jak o jakimś panaceum, leczącym najboleśniejsze społeczne rany; jednak z równym uporem będę zawsze twierdził, iż nie będąc zapewne panaceum, jest ona jednak jednym z najlepszych przeciw nim środków, bowiem w działaniu swym nie jest bynajmniej taką abstrakcją, jak by się to mogło zdawać, gdyż ona to właśnie wśród innych sztuk pięknych w najczystszym stopniu posiada ów zadziwiający dar bezpośredniego wyzwalania instynktu twórczego, będącego w gruncie rzeczy jedyną możliwą postawą psychologiczną wobec samego faktu życia".

Podszedł tu Szymanowski do zagadnienia wciąż bardzo aktualnego społecznej roli muzyki, podszedł w sposób oryginalny i głęboki, tak daleki od płytkich utylitarystycznych haseł obiegowych w tej dziedzinie, ostro występując przeciw wszelkiemu obniżaniu poziomu, przystosowywaniu muzyki do potrzeb „maluczkich", lub uzależnianiu jej od ciasno pojętych partykularno-szowinistycznych haseł. „Do głębi serca nawet własnego narodu dotrzeć może artysta jedynie drogą stwarzania *wszechludzkich* wartości; w inny sposób pojęta odrębność rasowa, zakreślenie ciasnych granic sferze najtajemniejszych ludzkich wzruszeń, lokalny *utylitaryzm* sztuki, który niestety w pewnym stopniu spaczył olbrzymi talent St. Moniuszki, mści się zawsze na bezwzględnej wartości dzieła, wiążąc je ściśle z określonym momentem dziejowej rzeczywistości i czyniąc je nie raz niezrozumiałym i bezwartościowym dla najbliższych nawet pokoleń".[2]).

Szymanowski miał odwagę wyraźnie stwierdzić, że właśnie ten partykularyzm i bezduszny epigonizm tłumi i dusi nasze życie muzyczne, sprawia, iż po Chopinie, którego „dzieło jest dotychczas jedyną prawdziwie wielką Polską Muzyką", tkwimy w stanie marazmu. Miał odwagę wskazywać wyjście z tej atmosfery przez podniesienie się do poziomu Zachodu; spotkało się to z bardzo ostrymi sprzeciwami ludzi przywiązanych do tego partykularyzmu, widzących w tej swojskiej muzyczce wyraz patriotyzmu i postawy narodowej, zarzucających temu wielkiemu pionierowi, który zapragnął znów nawiązać do linii Chopina, nie na drodze epigonizmu, lecz przez dążenie do stworzenia znowu Wielkiej Polskiej Muzyki, — iż internacjonalizuje polską sztukę, wprowadzając do niej obce i szkodliwe czynniki.

Odpowiadał na to ostro wskazując na tak już dobrze znany,

---

[2]) „Wychowawcza rola kultury muzycznej".

a jeszcze dotąd nie przez wszystkich zrozumiany fakt, że właśnie nowe kierunki w muzyce, owe osławione „futuryzmy", ściśle się wiążą z nacjonalizmem. Poszczególne nacjonalizmy, broniąc swej niezawisłości kulturalnej, dążą do tworzenia sztuki nowej, niezależnej od tradycji, którą była właściwie sztuka niemiecka. Właśnie ta przeżywająca się, konserwatywna muzyka była prawdziwie międzynarodowa, bo wypływała z zasad wytworzonych przez Niemców, a uznanych za normę w całej Europie. Dopiero młode prądy nacjonalistyczne, czerpiące w dużym stopniu z bogactwa folkloru własnego narodu, zdołały wyrwać się z pod tej hegemonii tradycji niemieckiej. „I oto Bela Bartok, jeden z najskrajniejszych „futurystów" muzycznych jest zarazem najwybitniejszym przedstawicielem skrajnie *nacjonalistycznych* dążeń muzyki węgierskiej. Gdzież więc jest tu miejsce na osławioną legendę o żydowsko-masońsko-internacjonalnym podłożu wszelakiego „futuryzmu" muzycznego, której z takim uporem hołduje do dziś dnia pewien odłam naszej krytyki?" [3])

Ale ta właśnie narodowa w prawdziwym znaczeniu tego słowa muzyka powinna stać na najwyższym poziomie, wartość jej nie może polegać na czynnikach ubocznych, które, jakkolwiek szacowne by były, nie mogą tłomaczyć niedociągnień czysto muzycznych. Wzorem w tym postępowaniu jest dla Szymanowskiego muzyka francuska. „Myślę, iż taka jest właśnie swoista „głębia" francuskiej sztuki", — powiada on w artykule poświęconym pięćdziesięcioleciu Ravela[4]), — „w największych i najtypowszych jej przejawach, zarówno w poezji, plastyce, jak i muzyce. Przejawia się ona nie w zbożnej intencji „tworzenia" wielkiego dzieła, zakrojonego na miarę tej lub owej nieraz obcej sztuce idei — a zawiera się już niejako sama w sobie, w samym fakcie „doskonałości" danego dzieła, w radosnym poczuciu jej samodzielnego, „organicznego" bytowania ponad zmiennym nurtem życiowej rzeczywistości, poza sferą bezpośredniego przeżycia zawiłej gry uczuć i namiętności... Nigdy nie przestanę twierdzić, że zbliżenie się nasze do muzyki francuskiej, prawdziwe i głębokie zrozumienie jej treści, opanowanie jej formy, jej dalszych możliwości rozwojowych, jest jednym z warunków rozwoju i naszej muzyki".

---

[3]) „Zagadnienie ludowości w muzyce" *Muzyka*, 1925, Nr. 10.

[4]) *Muzyka*, 1925, Nr. 3.

Słowa te były pisane przed 12 laty, kiedy kontakt naszej muzyki z Paryżem był więcej niż nikły. Gdy teraz zważymy, jak wielu z tych kompozytorów, dzięki którym teraźniejsze nasze życie muzyczne bije żywym rytmem, wywodzi się ze szkoły francuskiej, albo jest z nią w styczności, musimy uznać tę postawę Szymanowskiego za zdumiewająco przewidującą i przenikliwą. Tym bardziej, że nie chodziło mu wcale o przeszczepienie na grunt polski żywcem muzyki francuskiej, coby było tym samym epigonizmem, który tak zwalczał. Pociągała go w szkole francuskiej jej zasadnicza postawa, kult dla „métier" muzycznego, dążenie do najwyższej obiektywnej doskonałości dzieła, nie zaś do czysto subiektywnych, zbyt osobistych cechujących niemiecki romantyzm wynurzeń. I tu dotykamy najciekawszego punktu ideologii muzycznej Szymanowskiego.

Nie ulega teraz wątpliwości, iż właśnie jego odrębność wobec wszelkich współczesnych „izmów" muzycznych polegała na tym, że pomimo wchłaniania najradykalniejszych zdobyczy formalnych, pomimo żywego osobistego udziału w tworzeniu tych nowych środków wypowiedzi, zachował przez cały czas postawę, którą byśmy mogli nazwać romantyczną, wyrażającą się w tym, że twórczość jego, jak kolwiek zawsze jak najstaranniej opracowana, płynęła „z głębi serca", albo by użyć drugiego nie mniej zużytego, a zawsze jednak istotnego określenia, była „natchniona". Zresztą precyzuje on to sam wyraźnie. „Znajdujemy się w sferze krytycznych sądów o sztuce współczesnej, sądów, których dowolność dochodzi do szczytu z tej prostej przyczyny, iż otaczająca na artystyczna „rzeczywistość" nie przedstawia form stałych i określonych, znajduje się w atmosferze ciągłego wrzenia, zdradzając conajwyżej ogólne kierunki, po których dąży współczesna myśl artystyczna. Kierunki te, ozdobione gwoli łatwiejszej orientacji przeróżnymi „izmami", stosuje się jako metody krytyczne do sądów o twórczości tego lub owego artysty, przypisując im cechy pojęć bezwzględnych. W tym właśnie tkwi najważniejszy błąd, bowiem „izmy", których istotne znaczenie może polegać jedynie na sankcji wysoko uzdolnionej twórczej jednostki, noszącej z natury rzeczy charakter „deus ex machina", nie mogą w żadnym wypadku służyć jako miara i waga istotnych wartości... Tonalność, atonalność, czy też politonalność nie może w zasadzie służyć, jako punkt wyjścia dla krytycznej oceny dzieła muzycznego, którego wewnętrzna logika i formotwórcze pierwiastki, o ile istotnie znajdują w nim

pełny swój wyraz, uniezależniają się automatycznie od wszelkiej z góry narzuconej dyscypliny." [5])

Słowa te chyba wystarczają, aby obronić Szymanowskiego przed zarzutami tych, co w twórczości jego widzieli tylko formalne eksperymentatorstwo. Jeszcze bezpośredniejszym dowodem jest sama jego muzyka, której emocjonalne napięcie, chociaż zrównoważone kontrolą intelektu, jest zawsze ostro odczuwalne. Wobec pojawiających się coraz częściej w obecnej muzyce europejskiej tendencyj romantycznych, musi być Szymanowski uznany za prekursora.

Ale czyż nie stoi w sprzeczności z tymi cechami muzyki Szymanowskiego, które określamy jako romantyczne, jego stale podkreślany w artykułach, ostrzej jeszcze, w ustnych enuncjacjach negatywny stosunek do romantyzmu? Sprzeczność ta jest tylko pozorna i wypływa z nieścisłego pojmowania pojęcia „romantyzmu". Zagadnieniu temu poświęca Szymanowski dłuższy i bardzo wnikliwy artykuł „O romantyzmie w muzyce" [6]), w którym konstatuje, iż żadna z przyjętych ogólnie cech romantyzmu nie jest wyłącznie jego cechą. Nie jest nią nawet osławiony subiektywizm. „Subiektywizm? Istniejeż w całym dorobku ludzkim bez względu na styl i epokę, jedno jedyne wielkie dzieło muzyczne, które by nie wyrosło z tej jednej płodnej gleby? Pomimo że staje się ono *wielkim* jedynie dzięki swej właśnie *obiektywnej*, formalnej samowystarczalności". I tu właśnie jest dla Szymanowskiego klucz zagadnienia. Romantycy żyli w epoce, kiedy wszystkie jednostki zostały ogarnięte dążeniem do „tworzenia dziejów". Stąd to ich przywiązanie do aktualnych, a przez to nietrwałych wartości, stąd to postawienie (w najlepszych wypadkach), swojej wszechmocnej woli ponad obiektywną wartość dzieła (supremacja momentu *etycznego* nad *estetycznym* w twórczości Beethovena), albo po prostu wyolbrzymienie swoich własnych nie zawsze ciekawych przeżyć, pewien „histrionizm gestu". Z tej aktualności, ze ścisłego związania z daną epoką wynika krótkotrwałość wartości tak znamienna np. dla dzieła Wagnera, gdzie „znajdujemy się wobec faktu *olbrzymiej siły* działającej w próżni dźwiękowych fal, pozbawionych rezonatora".

---

[5]) „Drogi i bezdroża muzyki współczesnej". *Muzyka*, 1926, Nr. 5.

[6]) *Droga* Nr. I, II przedrukowany w *Kwartalniku Muzycznym* III, 1928.

Jakże różni od nich są muzycy z epoki Bacha i Mozarta, a w czasach romantycznych jedynie Chopin i może Schubert, władający tajemnicą „przecudnego rzemiosła, które im pozwalało ująć w mocne karby płynący żywioł uprzedniego subiektywnego przeżycia i przekuć go w *obiektywny*, wiecznotrwały kształt dzieła sztuki. Na tej tylko drodze możemy znaleźć rozwiązanie zagadki żywotności Chopina, zarówno jak i powstania tej coraz to pogłębiającej się przepaści, jaka nas dzieli od innych, genialnych, zresztą twórców romantycznej epoki".

Bo artyści współcześni nie muszą tworzyć dziejów, są uwolnieni od obowiązku wyważania otwartych drzwi. Stąd ich rola jest znowu zbliżona do roli muzyków z epoki Bacha i Mozarta, jest „tworzeniem sub specie aeternitatis", z tą tylko różnicą, że tamci oddawali swe dzieła Panu Bogu oraz różnym Kuhrfürstom i Kaiserom, my zaś oddajemy ludzkiej społeczności..." Odpada więc naiwny arystokratyzm przełomowej epoki, wyrażony w haśle „sztuka dla sztuki", odpada również sentymentalno-społeczna filantropia estetycznych wzruszeń, zastosowanych do możliwości odczucia tak zw. „maluczkich" — pozostaje niezłomny obowiązek wykuwania w twardym opornym materiale rzeczywistości jej najgłębszych niezniszczalnych wartości".

Jest rzeczą bardzo interesującą, że tak charakterystyczny dla Szymanowskiego zwrot do muzyki ludowej, nie jest podyktowany jedynie poszukiwaniem odrębnego stylu, lub modą epoki, lecz wiąże się konsekwentnie z całością jego rozważań, wypływa z przesłanek artykułu, który teraz cytowaliśmy. Pociąga go w muzyce ludowej właśnie jej nieaktualność, ponadepokowość. „Wewnętrzna ewolucja tej muzyki jest ruchem tak niezmiernie powolnym, iż w danym dziejowym momencie można go uważać niemal za nieistniejący; z tego punktu widzenia objawy sztuki ludowej przedstawiają się nam jako wielkość stała niezmienna, jako *ponaddziejowy* i najbardziej bezpośredni wyraz duchowych właściwości „rasy"." [7])

Zwrot swój specjalnie do muzyki Podhala motywuje Szymanowski tym, że tam właśnie spotyka największe nasilenie pracy „wykuwającej w opornym materiale najgłębsze wartości". Wskazując na ciężkie i żmudne warunki życia górali, wykazuje jaki to ma wpływ na ich sztukę. „Codzienna konieczność największego

---

[7]) „Zagadnienie ludowości w muzyce". *Muzyka*, 1925, Nr. 10.

wysiłku z natury rzeczy nakazuje osiągnięcie maximum rezultatu. W dziedzinie twórczości artystycznej tłomaczy się dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości „formy". Ta psychologiczna właściwość górali jest dla nas artystów nad wyraz bliską i zrozumiałą i — sądzę — tym właśnie się tłomaczy — a nie jedynie pięknością przyrody — przyciągającą nas niezmiennie do stóp Tatr niezwyciężona siła. Górale w pewnym znaczeniu osiągnęli tę doskonałość formy w budownictwie swym i zdobnictwie, ja i moi przyjaciele twierdzimy uparcie, iż osiągnęli ją również w muzyce swej i tańcu. Jest w tym wszystkim pierwotna dzikość, schematyczna surowość prymitywu, nieustępliwość granitowej skały, a jednak wyczuwa się tu zupełny brak wszelkiego improwizatorskiego niedołęstwa, stwarzanie ciągle pozytywnych, zamkniętych w sobie wartości, pracowite kucie kształtów, nie tonących beznadziejnie w bezkrwistym morzu sentymentalizmu".[8])

Cytaty te wystarczająco wykazują, że pewne tezy, pewne hasła, wysuwane przez Szymanowskiego i zaakceptowane przez młodszych od niego twórców, nie mają w sobie nic przypadkowego i nic powierzchownego. Tkwią w mocnym podłożu tak bardzo twórczej, nie tylko w dziedzinie własnej specjalności, umysłowości Szymanowskiego, są przeważnie bądź zupełnie oryginalnymi koncepcjami, bądź też, jeżeli opierają się na koncepcjach wziętych skądinąd, otrzymują zawsze oryginalne i odrębne zabarwienie, oparte są na własnej, niebanalnej argumentacji. Ostatnim dowodem tej oryginalności a zarazem zakończeniem niniejszego artykułu niech będą myśli Szymanowskiego o muzyce religijnej, która tak głęboką i ważną, coraz ważniejszą rolę odgrywała w ostatnim dziesięcioleciu jego twórczości. Jakżeż podejście Szymanowskiego do twórczości religijnej jest inne od stanowiska większości współczesnych kompozytorów, którzy w muzyce religijnej szukają przede wszystkim nowych możliwości formalnych, względnie nowego sposobu realizacji neoklasycystycznych haseł. Szymanowski znowu podchodzi do zagadnienia „od środka". „Od wielu lat już myślałem o *polskiej muzyce religijnej* (a więc nie liturgicznej, gdzie pewne formalne kanony są obowiązujące)... Chodziłoby tu przede wszystkim o działanie bezpośrednio uczuciowe, a więc oparte oczywiście na powszechnej zrozumiałości tekstu, na organicznym niejako stopieniu się uczuciowej treści słowa z jego

---

[8]) „O muzyce góralskiej", *Muzyka*, 1930, Nr. 1.

muzycznym ekwiwalentem... W tym wypadku chodziło o muzykę religijną; a więc musiała ona być równie daleką od oficjalnej muzyki liturgicznej, od jej wzniosłego, skrzepłego dla mnie akademizmu, jak również od mechanicznego posługiwania się autentyczną „ludową" twórczością w tej dziedzinie (bez względu na mój osobisty do niej sentyment), prowadzącego zawsze do najsmutniejszego i najbardziej bezpłodnego ze wszelkich „akademizmów", a który ma, nota bene, niemiły zwyczaj afiszowania się wielce uroczystymi hasłami. Chodziło mi o wewnętrzny eksperyment, o nadanie mocnych zwięzłych kształtów czemuś, co w tajemnym życiu duszy jest zarazem najbardziej realne i najbardziej nieuchwytne".[9])

Witold Lutosławski

TCHNIENIE WIELKOŚCI

Obserwacja współczesnych nam zjawisk w świecie twórczości muzycznej przywodzi na myśl nieodparte, choć może i przesadne porównanie z wieżą Babel. Rozmnożenie kierunków artystycznych, krańcowe nieraz między nimi różnice, wzajemne niezrozumienie intencyj u twórców, utrata kontaktu twórcy z większą masą słuchaczy — wszystko to odpowiadałoby pomieszaniu języków biblijnej przypowieści.

Ten stan rzeczy otacza dziś młodego twórcę i wywiera na niego wpływ osobliwy. Kompozytor marnuje dziś wiele twórczej energii na zaspokojenie ustawicznie zmiennego głodu „nowości", czy „świeżości", jaki względem swego tworzywa sam odczuwa. Nie stać go na skoncentrowanie w jednym kierunku wysiłków przez czas dłuższy; tworzy dzieła coraz to inne, z których każde zrywa radykalnie z poprzednim. Stępia to w kompozytorze wrażliwość — cenne narzędzie w pracy twórczej. Tą drogą cała tak charakterystyczna dla naszych czasów *małość* usiłowań artystycznych znajduje wyraz nawet w utalentowanym młodym twórcy.

Broniąc się przed wszystkim, co sprzyja rozproszeniu posiadanych potencji, szuka młody twórca drogowskazów dla rozwoju swego talentu. Pragnie oprzeć swe artystyczne poczynania o trwałą, mocną, niewątpliwą podstawę. W chaosie współczesnego życia muzycznego goni wzrokiem za czymś, co nazwać by można

---

[9]) „Na marginesie „Stabat Mater", *Muzyka*, 1926, Nr. 11—12.

tchnieniem wielkości, a czego próżno szukać w wielorakich „szkołach", czy „kierunkach". To tchnienie bowiem płynie tylko od twórczości wielkich jednostek. Ono właśnie jest jedynym i najlepszym usprawiedliwieniem każdego „izmu" w sztuce, któremu wielkie jednostki — stale, czy przejściowo — hołdują.

W poszukiwaniu tchnienia wielkości wzrok młodego twórcy polskiego natrafia na potężne dzieło Karola Szymanowskiego i w tym dziele znajduje upragnione oparcie.

Dzisiejsza młoda twórczość polska nie idzie może po liniach wytyczonych przez wielkiego Zmarłego. Szuka raczej odprężenia po przerafinowaniu „Mitów" czy płynności form dzieł orkiestrowych. I w ogólności po „dusznej atmosferze" muzyki lat tylko co minionych pragnie więcej „powietrza", „przestrzeni", czy jak się to tam mówi, jeśli już o muzyce *mówić* trzeba. Można przypuścić, że żaden młody polski kompozytor nie będzie Szymanowskiego obecnie naśladował; raczej przeciwstawi się wielu nurtom jakie wrzały w twórcy tak organicznie związanym z zamkniętym już okresem „Młodej Polski". Przeciwstawienie owo będzie jednak pozorne; w istocie swej może być ono po prostu formą nawiązania do mocnej i niewątpliwej podstawy, jaką w dziele wielkiego Zmarłego dojrzy każdy polski twórca, stawiając swe pierwsze kroki.

Istnienie tej podstawy wśród otaczającego nas bezładu zjawisk artystycznych i płynące od niej upragnione *tchnienie wielkości* pozwala ufnie spojrzeć w przyszłość muzyki polskiej.

OSTATNIE DNI KAROLA SZYMANOWSKIEEGO

(z notatnika Stanisławy Korwin-Szymanowskiej).

25 marzec 1937 r.

Coś mi nakazuje zapisywać wszystko, co dotyczy naszego ukochanego Katota. Od chwili, w której spadł na mnie grom — straszna wiadomość o pogorszeniu Jego zdrowia — coś się we mnie załamało i fizycznie i moralnie. Ale mniejsza o to — muszę zapisywać i zbierać jak najcenniejsze rzadkie perły wszystko, co On powie lub pomyśli nawet. Dziś wieczorem jadę. Boże mój, jak ja przeżyję pożegnanie z Mamą... Mimo kłamanych wiadomości jakimi ją otaczamy — swoim sercem Matki coś przeczuwa i dręczy się.

27 marzec; 7-ma rano.

Wyjeżdżam z Bazylei, wysłałam depeszę. Leonka będzie na dworcu... Zbliżam się do Lozanny.. serce we mnie zamiera...

2-ga pp.

A więc rzuciłam się do niego i — mimo strasznego panowania nad sobą — rozpłakałam się... całowałam Jego głowę i ręce wychudłe. Jego pierwsze słowa były. „Uważaj, Staśko, — nie całuj" — i krótki szloch mu się wyrwał, rozpłakał się. Po pierwszym przywitaniu wybiegłam z pokoju i zawołałam: „Katotku, tylko ręce umyję". Zdawało mi się, że mi serce pęknie, jeśli nie wyjdę z pokoju. Po chwili wróciłam. Zmieniony jest strasznie — tylko te piękne, dumne i dobre oczy, teraz głęboko szafirowe, patrzą jakoś dziwnie jasno i przenikliwie.

Poprzywoziłam moc listów od rodziny, drobiazgów, książek, od Mamy mydełko i baranka białego z cukru, od sióstr mnóstwo wody kolońskiej przez niego ulubionej. Na wszystko się uśmiecha, ogląda, listy każe sobie czytać po kilka razy: „Przeczytaj mi jeszcze raz" — prosi. Ciągle o coś pyta szeptem, ciągle o kimś myśli:

„Opowiedz mi o Zioce, o Kitce! Opowiedz mi o Mamie, jak Mama?".

— „Mama, Katotku, wcale dobrze ma się, ciągle o Ciebie pyta, ciągle o Tobie myśli".

— „Doprawdy? Myśli o mnie" — przymyka oczy na chwilę.

— „Wiesz, cieszą mnie teraz listy Nuli. Takie pogodne, wesołe".

— „Tak, to szczęście, że ona ma teraz tę posadę". — On znowu po chwili:

— „Podobno Zioka znowu coś gorzej ma się!"

— „Nic podobnego. Chwała Bogu już teraz dobrze, miała tylko przewlekłą grypę. Kazała Ci powiedzieć, że strasznie pragnie do Ciebie przyjechać".

Co chwila pyta o kogoś z przyjaciół lub rodziny i mówi:

— „Tak mi przykro, że jemu (lub jej) nie odpisałem, ale doprawdy nie miałem siły". Co chwila czegoś mu potrzeba: — wodą kolońską ocierać mu twarz, szyję, ręce, głowę, za uszami mocno, mocno...

— „Nie ceremoniuj się, Staniszesiu, nie bój się, ja lubię mocno!"

— „Wiesz, Katotku, ja się wprawię, tylko się o Twoje oczy boję. Mnie — to zawsze woda piekielnie piecze w oczy".

Wzruszył się bardzo moim przyjazdem. Musi zażywać krople na serce. Ciągle powtarza:

— „Tak się strasznie cieszę, że nareszcie przyjechałaś!".

Pyta o „Stabat Mater" w Warszawie. Jednocześnie z moim przyjazdem przyszedł list od przemiłej p. Fliederowej, ex-ministrowej czeskiej, która zawsze miała ogromne uwielbienie dla Niego. Pisze mu o wspaniałym wykonaniu „Stabat Mater" w Brnie Czeskim. Ucieszył się bardzo.

Na obiad dostał kleik, który ze wstrętem zjada, potem galaretkę z nóżek cielęcych, taką ze słoika. Mówi, że znowu za twarda, on nie lubi takiej. Jest strasznie osłabiony, lekkie podniesienie na łóżku już go męczy, ale mówi:

— „No, to jedyny ruch, który mogę sam zrobić".

Leonka jest wzruszająca swoim poświęceniem, opanowaniem i uśmiechem.

W tej chwili Katot drzemie po tym niby obiedzie. Oddech ma okropnie przyśpieszony, ale wydaje się, że śpi.

Podostawał mnóstwo pięknych rzeczy od swoich adoratorek i przyjaciółek. Podróż z Grasse odbyła się względnie nieźle, spał doskonale w slee-

pingu. Jechał z nim młody lekarz — a Leonka miała przedział obok, tak, że czuwała całą noc przez otwarte drzwi. Zanieśli go na noszach i przewieźli wozem ambulansu. Tu wyjechano po niego takim samym wozem.

Leonka, korzystając z mojej obecności wyszła do miasta. Miała kupić od nas dla Katota kwiaty na święta i od Niego jakieś jajko dla pielęgniarki, bo i o tym pamiętał. On, tak do przesady delikatny, mówi:

— „Wiesz, teraz tu godzina ciszy, więc może nie rozmawiajmy głośno!".

Po godzinie przyszły kwiaty: od Leonki róże, ode mnie tulipany. Był zachwycony:

— „Od kogo to?".

— „Od nas, Katotku".

Jajko zrobiło na pielęgniarce niebywałe wrażenie. Cieszyła się nim, jak dziecko.

28 marzec. Wielkanoc.

Dziś spałam prawie całą noc, bo najmilsza Leonka chciała, żebym się wyspała po podróży. Podobno w nocy było niedobrze — atak duszności. Dostał drugi zastrzyk. Weszłam cichutko o 7-ej rano, nie spał. Leonka siedziała przy nim — ani sekundy nie chce być sam. Uśmiechnął się do mnie swoim zniewalającym uśmiechem i powiedział: — „Nie nachylaj się bardzo Staśko nade mną, wstydzę się swojego egoizmu, ale pomyśl; żebym tak dostał twojej anginy, tożby była katastrofa! Trochę się boję!". Tutaj, przez tych kilka dni, zawojował już swoim czarem wszystkie pielęgniarki, lekarza i dyrektorkę-lekarza, pannę Minkwitz, z pochodzenia Polkę ze starej szlachty (dziad jej podobno zginął w powstaniu).

Cierpi strasznie — co chwila szepce: „O Boże, Boże, Boże — o Boże, Boże, o Jezus Maria". — Kaszle co minuta i trzeba mu dawać wówczas jakieś krople. Okno każe otwierać, to zamykać, — duszno mu.

O 9-ej Leonka poszła się położyć. Ja teraz siedzę przy Jego łóżku — każe mi opowiadać o Warszawie, znowu o Mamie, o Kitce, o przyjaciołach.

— „Ciekaw jestem co się dzieje w Warszawie! Opowiedz jakieś ploteczki warszawskie". Wypił dziś rano mleko przez rurkę szklaną. Po godzinie dałam mu dwie łyżeczki mleka skondensowanego. Powiedział, że niezłe, jednak z jedzeniem jest poprostu katastrofa: łyka z trudem, choć go obecnie gardło nie boli, męczy go jednak strasznie obawa przed nowym atakiem kaszlu. Mówi co chwila: „Boże, Boże, co ja cierpię! Najstraszniejszym jest to, że ciągle trzeba udawać pogodę i wesołość. Jest na to ogromnie wrażliwy, mówi np.: „Czego macie takie ponure miny" — albo: „Co wy tam szepczecie". Przed chwilą czytaliśmy głośno Woodenhouse'a, teraz lubi tylko takie rzeczy, ale męczy się słuchając. Po pół godzinie szepce: „Zmęczyłem się trochę, odpocznijmy". Okno jest ciągle otwarte, bo mu duszno. Przed łóżkiem stoi parawan od światła.

Przywiozłam wodę z Lourdes, bardzo chętnie zgodził się ją pić. Bałam się nawet proponować, żeby to na nim nie zrobiło wrażenia, ale jakoś tak wesoło powiedziałam, że przyjął to za naturalne. Tylko powiedział:

— „Dobrze złotko, ale jakże to pić?".

— „Zwyczajnie, tylko żeby nie uronić ani kropelki".

— „No dobrze, ale czyż to można mieszać z tymi wszystkimi poskudztwami, co ja jem ciągle!".

— „Naturalnie, Katotku. Przecież Matce Boskiej to wszystko jedno".

Musiałam co chwila gryźć wargi z całej siły, żeby nie jęknąć, więc odpowiadałam krótko. Popił z zamkniętymi oczyma, może się wtedy modlił... złożyłam ręce pod sweterkiem (żeby on nie widział), tak mocno, że aż mi się paznokcie wpiły w ciało.

Kazał mi się ubrać w swój nowy szlafrok, zupełnie nie używany. Ogromnie uważa, żebym czego nie ruszała, co by mię mogło narazić na zarażenie. Zawsze myśli o drugich...

Godzina 12-sta.

W tej chwili śpi dość spokojnie, oddech mniej krótki.

Przy łóżku na szafce nocnej stoją dwa obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej: jeden, który dostał nie dawno od Mamy, drugi ciemny, malutki, który z nim jeździ od dawna. W szufladce książeczka „Naśladowanie Chrystusa Pana" z podpisem Papy, jeszcze z roku 1902-go. Z książeczką tą nigdy się nie rozstawał. Następnie mały, czarny portfelik z fotografiami rodziców i jeszcze jeden obrazek Matki Boskiej na szkle, rozbity. Poza tym t. zw. „Moje świętości", malutkie pudełeczko z żółtej skóry, w nim relikwie św. Teresy, które dostał w zeszłym roku od biskupa Szelążka, jakieś figurki świętych etc. Na komódce stoją fotografie Papy i Mamy, obok — Nowy Testament po francusku. Słońce się zjawia, może będzie pogodniej.

Tu w sanatorium pokój jest przemiły: tapety w kwiaty, meble, parawan pokryte barwnymi kretonami, spora weranda słoneczna.

Od czasu do czasu każe sobie odsłaniać parawan, żeby mieć z okna widok, który mu przypomina Zakopane.

Straszna chwila — to jedzenie. Boimy się namawiać, żeby go nie męczyć. Dziś wypił na śniadanie trochę herbaty z łyżeczką koniaku. Przełknął jakoś. Tylko ten nieustanny kaszel i niemożność odkaszlnięcia flegmy, która go dusi. Rozmawiamy:

— „Opowiedz mi coś o Warszawie" — i znowu: „Chciałbym wiedzieć co się dzieje w Warszawie".

Mówi cichutko, szeptem. Okno każe zamykać, to otwierać (przeważnie otwarte), ciągle troszczy się, czy mi nie zimno i mówi:

— „Złotko, okryj się".

— „Katotku, ten szlafrok jest wprost nadzwyczajny, widocznie najczystsza wełna". Przywiozłam mu jasiek na zmianę i dwie ładne poszeweczki. Zachwycony. W parę minut po przywitaniu spojrzał na mnie i mówi:

— „Jaki szykowny kostiumek, nie znam go, skąd to?".

— „To po twoim wyjeździe kupiłam u Myszkorowskiego".

— „O! I bluzeczka jakaś nowa!".

— No, wyekwipowałam się trochę, na taki długi pobyt".

W Wielką Sobotę powtarzał kilkakrotnie:

— „Słuchaj, ułóżmy telegram do Mamy i rodziny na Święta".

— „Może tak: Heureux d'etre ensemble, souhaitons, tendresses, Karol, Stasia".

— „Dodaj jeszcze: de tout coeur avec vous!"

— „Jeżeli będzie tendresses. affections — to może wystarczy".

— „Nie dodaj jeszcze: de tout coeur avec vous!".

Ciągle trzeba mu poprawiać śliczny pled granatowy, który dostał od p. Izy na drogę z Grasse do Lausanne. W ogóle był obsypywany najdroższymi upominkami — wszystkim o czym mógł zamarzyć. Ubóstwiali go wszyscy! Po kilku dniach zawojował całą klinikę swoim cudnym uśmiechem i oczami, które stały się szafirowe, jak gwiazdy. Prześcigano się w dogadzaniu mu — wszystko kręciło się wokoło pokoju do „Monsieur Simanowski". Pokojówka, dość nierozgarnięta dziewczyna powiedziała mi: „Je sais, que c'est un home tres illlustre, du reste, cela se voit tout de suite. Et ce qu'il est beau!". Przed moim przyjazdem prosił Leonkę o 5 fr., żeby się koniecznie ogolić.

— „Boję się, że Stasia nastraszy się — tak źle wyglądam". Ale po tym nie miał sił. Te 5 fr. leżały na szafce nocnej do ostatniej chwili, schowałam je na pamiątkę. Powtarzał często:

— „Rozmawiajcie sobie, lubię jak rozmawiacie między sobą" albo znowu:

— „Nie zostawiajcie mnie samego"...

— „Ależ Katotku, ani sekundy nie będziesz sam; od czegóż my tu jesteśmy". Zaczęliśmy czytać znowu „Podróż na okręcie" Woodenhouse'a. Czytałam wesoło, głośno, dobitnie. Pytałam:

— „Czy nie za głośno czytam, bo widzisz ja mam taki zwyczaj, z przyzwyczajenia uczenia uczniów deklamacji".

— „Nie, doskonale".

Po tym zasypiał na chwilę z otwartymi ustami, dysząc ciężko i szybko. Spoglądałam na niego ukradkiem, żeby mu nie przeszkadzać i nie ruszałam się absolutnie, żeby go, broń Boże, nie zbudzić. Po paru minutach otwierał swe szafirowe, żywe, mądre, przytomne oczy i szeptał:

— „Zdrzemnąłem się — ale czytaj dalej".

— „Wiesz Katotku, przerwałam, bo to takie ciekawe"...

— „Wiem, pamiętam" — szeptał tak cicho, że trzeba się było często nachylać — „ta stara wariatka, co to tego syna terroryzowała — a ten Sam, to jej siostrzeniec".

— „Właśnie" i czytamy dalej. Po tym znowu:

— „Odpocznijmy trochę" — i znów — kaszel, plucie i znowu:

— „O Boże, Boże, o Jezus, Maria" cichutko szeptał i uśmiechał się po chwili.

Co chwila, co minuta dawało mu się parę kropel wina do wody — to soku z pomarańczy, to kropel wzmacniających. Najwięcej lubił krople „poczciwego Martyszewskiego", jak mówił.

— „Szkoda, że go tu nie ma, taki był dobry!".

Dopytywał się bardzo o Mamę, o siostry, o Kitkę. Ciągle mi kazał opowiadać coś o Warszawie i o rodzinie. Byłam zrozpaczona: nie mogłam mu powiedzieć, że od dnia 3-go marca, kiedy się dowiedziałam o pogorszeniu jego zdrowia, nie byłam w stanie widzieć ludzi, nikogo, chodziłam tylko do Mamy, gdzie nadrabianie miną, okłamywanie jej wieczne doprowadzało mnie do stanu takiej depresji fizycznej i moralnej, że wróciwszy do domu nie miałam absolutnie sił. Raz pisałam kartkę do niego i Mama dopisała drżącą ręką: „Dziecino moja najmilsza, niech Cię Bóg błogosławi — twoja Matuś, głęboko wierząca, że się jeszcze zobaczymy". Wzięłam kartkę tę

i uciekłam z pokoju, żeby nie krzyczeć, bo dłużej panować nad sobą nie mogłam. Po dobrej dopiero chwili wróciłam do Mamy i powiedziałam:

— „Wie Matuchna, biorę trochę nut ze sobą".

— „A, to dobrze, moje dziecko. Może on ci coś zaakompaniuje, może zacznie po trochu komponować. Jak ja się strasznie cieszę, że ty do niego jedziesz: do mojego biedaka drogiego".

Pytał mię ciągle: „A co Kitka, a co twoja Jadzia poczciwa. Ach, co to za nieocenione stworzenie". Po tym znów: „Złotko, otwórz okno, tylko, żebyś się nie zaziębiła" i co chwila: „A co, nie wieje na ciebie?" po tym znów krople i zawsze świeża woda, którą kazał sobie ciągle ochładzać lodem i sam drżącą ręką nalewał z karafeczki niebieskiej. Chciałam mu pomóc, a on: „Nie jestem jeszcze taki ramol, jeszcze mam siłę w rękach".

Nigdy nie rozlał, uważał strasznie na ukochany pled. Sam sobie podkładał serwetki. Powiedziałam mu, że w wagonie znalazłam Frankfurterzeitung, gdzie był duży artykuł a propos deklaracji Adama Koca i t. p. i mówię: „Wiesz, to bardzo ciekawe jak się Niemcy na to zapatrują, ale ty tak nie znosisz niemieckiej lektury". A on na to: „Nie, wiesz co, przeczytasz mi, jak się będę czuł silniejszy, bo może to rzeczywiście ciekawe".

Opowiadała mi pielęgniarka M-me Robert, że gdy chciała mu dać coś do zjedzenia — powiedział: „Nie, przez trzy dni ja tu będę rozkazywał, a nie Pani. Pani będzie mnie słuchać". A ona: „No, trudno, niech i tak będzie. ale za to po tych trzech dniach ja będę rozkazywała, a Pan będzie słuchał, dobrze".

— „Dans trois jours je ne serai plus".

Ciągle — co chwila, co parę sekund kazał się nacierać wodą kolońską, a nawet często robił to sam, prosi mnie też o nacieranie mu stóp. Co kilka minut wkładałam mu gumową poduszkę pod krzyż, bo nie mógł sobie znaleźć dość wygodnej pozycji — Leonki się pod tym względem wstydził. Po 5-ciu minutach kiwał ręką i szeptał: „Fiut z rond de cuir'em — tak nazywał tę poduszkę. Kiedy mu podłożyłam jasiek z ładną poszewką, który z Warszawy przywiozłam, w pierwszej chwili powiedział: „Aj, szkoda, taki elegancki". Śmiałam się: „Czyż dla Ciebie może być coś za ładnego, Katotku". Tak samo było z serwetką, przywiezioną przeze mnie z Warszawy, którą podłożyłam mu pod brodę.

Często powtarza: „Nie zostawiajcie mnie samego". Odpowiadałyśmy: „mowy nie ma, od czegóż my tu jesteśmy". Ja się śmiałam mówiąc: „jestem jeszcze taka nie zręczna, nowa, „femme de chambre", ale powoli ponauczam się wszystkiego". On uśmiechał się słodko.

W niedzielę około 6-tej położył swoją rękę na mojej i powiedział:

— „Złotko, tak się cieszę, że przyjechałaś".

— „A ja, jak się cieszę. Pomyśl sobie, takie niespodziewane dla mnie wakacje i z Tobą. I jeszcze powiedziałam: „Takie już moje cudne przeznaczenie. Mama opowiadała że jak miałam 3 czy 4 lata, to już największym szczęściem było dla mnie siedzieć przy Tobie jak byłeś chory". Śmiał się.

Ulubione „Wiechy" w „Dobrym Wieczorze" tym razem nie rozśmieszyły go, nie miał sił. Zmieniałyśmy się co chwila z Leonką, jak jedna szła umyć ręce, druga przy nim zostawała.

Tego dnia panna Minkwitz, dyrektorka, powiedziała Leonce, żeby go nie

męczyć żadnym jedzeniem, że to samo przejdzie, że zmiana klimatu swoje zrobi i że za kilka dni można będzie zacząć myśleć o leczeniu Go już właściwym, a że teraz tylko mu dogadzać we wszystkim, jak rozgrymaszonemu dziecku. Leonka tak już znała wszystkie jego przyzwyczajenia i potrzeby — z oczu czytała jego żądania.

Powiedziałam mu w pewnym momencie: „Wiesz, zdaje się, że ciocia Józieńka już pół roku na intencję Twojego wyzdrowienia nie pije wcale kawy; nie przyznaje się staruszka, ale ja mam takie wrażenie". A on na to: „Ach, Boże, kochane, drogie Ciotczysko".

Co 2 — 3 minuty kazał się nacierać wodą kolońską, — od południa począwszy kazał sobie ciągle nacierać stopy, mówiąc: „Mam takie wrażenie, jak gdyby paraliż następował raptem w prawej nodze". Zaczęłam rozcierać mu obie stopy, a on: „Słuchaj Złotko, weź tę rękawicę z umywalki — będzie lepiej i mocniej. Ręką to za delikatnie". Potem kazał sobie dobrze nogi okrywać i nawet położyć na nie poduszeczkę w cudnej niebieskiej poszewce, którą dostał od p. Izy. Leonka chciała go przykryć szlafrokiem, ale się na to nie zgodził, że to szkoda ładnego szlafroka i że to nieporządnie. Zawsze taki esteta we wszystkim, — wyświeżony, pachnący...

Na obiad dostał zupkę, specjalnie preparowaną z wyciągiem z mięsa. Zdawało się, że mu smakuje. Pił ją z takiego dzióbka, w jakim zwykle podają chorym. Bardzo mu się to podobało — pierwszy raz miał go w użyciu. Pił, i ciągle zaglądał, czy dużo wypił. Mówię: „Co Ty tak zaglądasz".

— „Patrzę, czy dużo jeszcze zostało".

— „To ogromna porcja. Wypiłeś bardzo dużo". Potem powiedziałam: „Przyznaj jednak, że smaczna była", — a on uśmiechnął się: „Eh, wiesz, chciałem już tym poczciwym babom zrobić przyjemność. Tak się dla mnie starają"...

Godz. 5-ta pp.

Leonka, która z długiej praktyki wprost wyczuwa czym mu może dogodzić, robi mu co chwila to limonadki z wody i odrobinki szampana, to sok z grape-fruitu, — wszystko rozcieńczone wodą. Najważniejszym dla niego jest to, aby zawsze była świeża woda. Po każdym ataku kaszlu pije. Sam nalewa z karafki i mówi: „Ręce nie są jeszcze takie zramolizowane". Kilkakrotnie już pytał nas: „Czego macie takie ponure miny"? Zaczynamy się obie śmiać, a ja mówię: „Wiesz, Katotku, że mnie faktycznie porządnie gardło boli". — A on: „Wiesz, Staniszesiu, może to egoizm z mojej strony (jego egoizm) ale ja się Ciebie trochę boję. Niech już dziś Leonka ze mną nocuje, a Ty już jutro obejmiesz urzędowanie".

— „Dobrze, Katotku, będę siedziała bokiem i chuchała w tym kierunku".

W pewnym momencie zapomniałam się i pocałowałam Jego rękę, leżącą na kołdrze, a On wówczas uśmiechnął się żartobliwie, sam wziął watę, kazał zwilżyć ją wodą kolońską i potarł miejsce mojego pocałunku, mówiąc:

— „Ścieram ten zdradziecki pocałunek". — A po chwili: „Widzisz, Staniszesiu, Złotko, dla mnie przecież toby była katastrofa ta angina".

Ogromnie się poza tym troszczył o mnie: „Ona, biedactwo, tak cierpi. Co by jej na to poradzić"... — Mówiłam: „Ja siostrę o płukanie poproszę".

Pod wieczór kilka razy kazał sobie rozcierać stopy i ręce. Bałam się, aby nie zauważył, że paznokcie u jego rąk (tych cudnych rąk) były już zupełnie

sine. Koło 6 po poł. dostał nagle duszności, aleśmy się tym nie zaniepokoiły, bo już je miewał. Mimo to jednak zadzwoniłyśmy na doktorkę, która mu zrobiła zastrzyk. Trochę się uspokoił. Powiedziałam mu: „Katotku, możebyś teraz zasnął".

— „Ależ, nie wiedzieć co, Złotko, przecież to nie jest zastrzyk na sen — przeciwnie, jeśli możesz — poczytaj trochę... Ale czy Cię to nie męczy".

— „Nic a nic. Mnie tak interesuje ta książka, a bez Ciebie nie chcę dalej czytać". Przez godzinę był spokojniejszy, chociaż kaszlał ciągle i mówił:

„Gdybym mógł wypluć, psia krew, to wszystko co mam w płucach, to bym się czuł lepiej". Doktorka, p. Minkwitz mówiła nam też, że jak się odrobinę wzmocni — będzie mógł wszystko odkaszlnąć i wówczas zacznie się może poprawiać.

Była 8-ma wieczorem. O 9-tej zaczął bardzo cierpieć, co sekunda powtarzał cichutko: — „O, Boże, Boże, Boże... O Jezus, Maria"...

To było cierpienie wprost nie do zniesienia. Siedziałyśmy obie przy nim. Zaczął się domagać zastrzyku. Przyszła p. Minkwitz i zaczęła gderać: „Voyons, Monsieur, soyez raisonnable, avant 10 heures je ne vous ferai pas d'injection".

Zaczęło się oczekiwanie tej godziny 10-tej. A on ciągle szeptał:

„A może ona wogóle nie przyjdzie.... może ona pójdzie spać... Oj, ja nie wytrzymam trudno wytrzymać takie cierpienie..." — Nie pozwolił mi jednak dzwonić — oczywiście przez delikatność. Boże, jakie to było potworne cierpienie słuchać tego i nadrabiać miną... Co chwila mówiłam mu: „Katotku, już tylko 15 minut, już tylko 8 minut, już tylko 3 minuty... „Wreszcie była 10-ta. Leonka pobiegła na dół, ja zostałam. Przyszła p. Minkwitz, spojrzała na niego tak dziwnie... Zrobiła mu zastrzyk, powiedziała kilka dobrych, ciepłych słów, jak do dziecka, otuliła, uspakająco, że będzie dobrze spać. On wówczas wziął ją za rękę, uśmiechnął się swoim najsłodszym uśmiechem i powiedział: „Merci, merci beaucoup, vous etes bonne". — Ona pochyliła się nad nim, a on po raz drugi wziął jej ręką, pocałował serdecznie i jeszcze raz powiedział: „Merci, merci Mademoiselle". — Za chwilę zasnął. Siedziałam przy nim cichuteńko. P. Minkwitz wyszła, a za nią Leonka. Coś mnie tknęło... Cicho wyszłam za nimi i znalazłam je w ambulatorium, naprzeciw pokoju Katota. Leonka stała w głębi, jakaś dziwna. P. Minkwitz podeszła do mnie, objęła mnie mocno i powiedziała: „Madame, je croi que c'est la fin". — Jedno z tych słów, które przecinają mózg i serce i pozostają w nich na zawsze, jak kamienie, których nie można ruszyć z miejsca.

Dostałam ataku jakby omdlenia. P. Minkwitz zaczęła mnie ratować. Leonka poszła do niego cichutko. Ocknął się i zapytał:

— „Co takiego"!

— „Nic, chciałam tylko powiedzieć Panu dobranoc".

— „Dobranoc Pani". — powiedział i pocałował Leonkę w rękę.

Wróciłam do niego, kiedy już się czułam lepiej. Usiadłam przy nim, wpatrywałam się w niego, chcąc chłonąć Jego obraz najdroższy w siebie. Nagle On otworzył swoje gwiaździste oczy zupełnie przytomne i zapytał:

— „Dlaczego Ty, biedactwo, masz takie przerażone oczy".

Wówczas zaśmiałam się, jak mogłam najgłośniej i powiedziałam:

— „Gdzież tam przerażone, to ten przeklęty ból gardła tak mnie dusi". a on szepnął — „Aj, aj, biedaczko".

To były ostatnie słowa do mnie skierowane. Zasnął. Znowu wyszłam na sekundę z pokoju. Trzymałam mocno serce, bo mi się zdawało, że upadnie na podłogę. Kiedy się obejrzałam na Jego pokój, ujrzałam koło Jego łóżka doktora Dufour z p. Minkwitz. To było coś strasznego. Podeszłam — Leonka siedziała obok Niego i trzymała Jego rękę. Spał z otwartymi ustami. Doktór trzymał go za puls — pulsu już nie było. Ocknął się na chwilę, — w rozpaczy beznadziejnej nachyliłam się nad Nim i spytałam: „Może, Katotku, chcesz się napić czego" — odpowiedział mi zupełnie przytomnie: „Dobrze, daj". Wówczas przytknęłam mu do ust buteleczkę z wodą z Lourdes — wypił parę łyków, ostatnie krople, jakie wziął do ust... Szeptał po francusku do p. Minkwitz i do doktora: „J'ai froid, j'ai froid, couvrez-moi... oh, mon Dieu, je ne veux plus, je ne veux plus" — i znowu: „Oh, mon Dieu, je ne peux plus".

Dostał drugi zastrzyk i znowu zaczął zasypiać, już na wieki...

Siedzieliśmy wszyscy cichutko: doktór opodal pod kaloryferem, p. Minkwitz po lewej Jego stronie, my obie po prawej. Leonka trzymała go za rękę, a ja, wciąż bojąc się „zarazić go moją anginą", klęczałam przy Jego nogach. Oparłszy na nich głowę, chciwie słuchałam każdego westchnienia. Były coraz cichsze, coraz spokojniejsze. Wreszcie chwila przerwy, jakby dłuższa... i jeszcze jedno westchnienie — potem cisza... straszna cisza... nagle, ani kaszlu, ani nic — tylko cisza... Czułam już tylko jak głowa moja z głośnym stukiem uderzyła o podłogę. To był jedyny hałas, który pamiętam. Straciłam na chwilę przytomność — doktór wyniósł mnie z pokoju...

P. Minkwitz podobno z czułością matki przymknęła Jego cudne oczy — błyskawicznie z M-me Robert posprzątały, ubrały go w czystą pyjamę, ułożyły ładnie... Gdy weszłam do Niego, p. Minkwitz powiedziała, że chce Mu zdjąć z palców pierścionki i sygnety. Na to krzyknęłam: „Oh, non, non, laissez-les lui, il les aimait tant". Ona wówczas objęła mnie ramieniem i cichutko powiedziała: „Soyez raisonnable, madame, il vous les laisse en souvenir de Lui, il faut avoir un souvenir de Lui. Du reste, c'est déjà fait". — I wręczyła mi pierścionki: sygnet z herbem naszym i starożytny pierścień po przodkach. Była 12-ta w nocy.

Około 2-ej w nocy p. Minkwitz dala nam środki na sen i błagała, byśmy się starały zasnąć, ale oczywiście były to słowa bez znaczenia. Przez całą noc byłyśmy przy Nim. W Jego cudne złożone ręce włożyłam fotografię Mamy. Fotografię Papy postawiła p. Minkwitz u Jego wezgłowia.

Rano świece się dopaliły. Otworzyłyśmy żaluzje i okno. Był coraz ładniejszy i młodszy. Twarz mu się wygładziła, a na ustach zaczął się ukazywać uśmieszek.

W nocy, w bezradnej rozpaczy i osamotnieniu nie wiedziałyśmy co robić, do kogo i gdzie telegrafować, powiedziałam do Leonki: „Musimy zdecydować natychmiast o zdjęciu maski twarzy, rąk i zabalsamowaniu — nie mamy prawa myśleć tylko o sobie"...

Zaczęły się korowody ludzi. Przyszedł profesor od zdjęcia maski, przystąpił do łóżka, złożył ręce z zachwytem i powiedział: „Ah, mon Dieu, quel

beau visage; ça fera un masque superbe. Je n'ai jamais vu un visage si beau". Przyszedł przedstawiciel „Pompes funèbres", przyszedł doktór — wszyscy ci ludzie pełni najsubtelniejszego współczucia. Mieli wszyscy opaski żałobne na rękawach. Nawet zwyczajni żałobnicy zachowywali się z nieprawdopodobną delikatnością: mówili szeptem, starali się stąpać cicho.

O godz. 10-tej przyszedł ksiądz katolicki z par. St. Valentin, drobny człowiek w surducie. Podszedł do mnie i delikatnie powiedział: „Może ja nie w porę przyszedłem, może przeszkadzam, może przyjdę później" — i wyszedł cichutko. O 2-ej profesor Delerse zdjął maskę. Trwało to 2 godziny. Potem — zaraz potem weszłam. Twarz była jeszcze wysmarowana tłuszczem. na brwiach i w kącikach ust pozstało troszeczkę gipsu. Wytarłam to, a potem zdaje się, Leonka wytarła mu całą twarz wodą kolońską. Była znów świeża.

Wieczorem o 10-ej zabrano go do balsamowania. P. Minkwitz chciała być przy tym, powiedziała, że nie chce, aby był sam: „Je veux lui remplacer quelqun de la famille". Gdy po czterech godzinach zobaczyłam Go znowu, nie był to już ten sam nasz Katot. Był ubrany we frak, z Krzyżem Komandorskim na piersi, uroczysty, z surowym, skupionym wyrazem twarzy. Cerę miał delikatną, lekko zaróżowioną. Ordery, t. zw. miniaturki miał przypięte do fraka, w kieszonce ulubiona jedwabna chusteczka. Włożyłam mu do rąk obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, który dostał od Mamy i który zawsze stał przy nim. Na szyi zostawili mu medalioniki, z którymi nigdy się nie rozstawał. Uchyliłam frak i na sercu położyłam mu fotografię Mamy. Leonka włożyła mu jeszcze do kieszonek „porte-bonheur'y", o których zawsze pamiętał.

30 marzec.

Nazajutrz znowu ciężki dzień. Moc osób. Punkt 5-ta miał być Paderewski. 10 minut po 5-ej wszedł w futrze, z cylindrem w ręku, za nim p. Strakacz, z olbrzymim wieńcem z kwiatów: z gwoździków i róż czerwonych. Na szarfach napis: „Karolowi Szymanowskiemu Paderewski". Ujrzawszy go (nie mogłam się powstrzymać), rzuciłam się do jego rąk szlochając; mówiłam w kółko: „Mistrzu, Mistrzu". — Objął mnie mocno, serdecznie. Nie mógł ani słowa przemówić, wargi mu drżały — całował mnie w głowę i ręce, a ja całowałam z całej mocy jego dłonie... Prosiłam na wszystko, żeby usiadł, widząc że nie jest jeszcze b. silny — nie chciał. Zmagał się chwilę ze swymi siłami, wreszcie ukląkł i długo w skupieniu się modlił. Kiedy wstał, błagałam znów żeby usiadł. Wreszcie usiadł na chwilę w drugim pokoju na fotelu. Przez cały czas nie przemówił ani słowa — tylko znowu przytulił moją głowę i całował serdecznie. Wkrótce p. Strakacz powiedział: „Pan Prezydent musi już odejść" — i wyszli.

31 marzec, nazajutrz.

Wstałyśmy o 7-ej, o 9.30 miało być nabożeństwo. Trzeba było wszystko spakować i być gotowym do drogi. Zaczęła się ceremonia nabożeństwa. Ksiądz przejęty, wzruszony szeptał cicho słowa modlitwy, jakby nie chcąc mącić spokoju. Bardzo dużo ludzi było wokół nas: Był mój dawny przyjaciel i kolega, kompozytor Stierlin-Vallo, moje serdeczne przyjaciółki, córki b. redaktora „Gazette de Lausanne", pp. Chełmińscy i wiele innych. Zaraz na poczatku, gdy położyli wieko na trumnie, niestety, zemdlałam i nic

nie wiedziałam, co się dalej działo. Na 10 minut przed wyjazdem p. Lechoń prosił mnie na wszystko, żebym się trzymała, że tyle mnie jeszcze czeka przejść...

Pociąg ruszył, a z nim Katot w swoim wagonie. Przy nim Jego maska i ręce osobno. Wagon opieczętowany. W Bazylei podeszliśmy do wagonu i pożegnaliśmy Go na kilka dni.

Utkwiło mi jedno w pamięci: z boku, na czerwonej kartce, było napisane „Leiche". To słowo tańczyło mi dziko w mózgu i zapalało się w nim co chwila, jak czerwona latarka. Nie zapomnę go nigdy...

Opisałam to wszystko z najdrobniejszymi szczegółami i w najbardziej drobiazgowej kolejności, śpiesząc się, aby nic nie uciekło z pamięci, — ażeby pozostał dokument najautentyczniejszy, jak umierał Karol Szymanowski — mój najukochańszy brat — cudne światło mojego całego życia...

Stanisława Korwin-Szymanowska

Lausanne — Bazylea, w drodze
Marzec — 1937 r.

* * *

Nie było mi dane należeć do grona uczniów, osobistych przyjaciół, lub nawet bliższych znajomych Karola Szymanowskiego Rzadkie chwile rozmowy z Nim, przebywanie w Jego towarzystwie miały dla mnie ten sam dziwny urok, jakiemu poddać się musiał każdy, obcując z Szymanowskim choćby przez chwilę. Tak się złożyło, że nie usłyszałem nigdy, — jak tylu innych, z ust największego muzyka polskiego naszych czasów słów serdecznej zachęty, rady lub przestrogi; nigdy na żadnej z moich prac nie spoczęło oko autora „Harnasiów", nigdy ręka Jego nie korygowała moich błędów, nie wskazywała mi dalszych dróg i celów. Wielu kolegów moich do końca życia chować będzie — niby cenny klejnot — wspomnienia i przeżycia własne z osobą Szymanowskiego związane. Ja nie mam żadnej dla siebie po Nim „pamiątki". A jednak nie czuję się wcale „wydziedziczony". Każdy muzyk polski, każdy Polak ma swój udział w wielkiej, iście królewskiej spuściźnie, jaką pozostawił i przekazał nam Karol Szymanowski. Wartość tej spuścizny oceniliśmy tymczasem my — muzycy, oceniło ją wysoko (jak dotąd raczej „na miarę") nasze kulturalne społeczeństwo. Ale pozostaje jeszcze spadek *przejąć, wejść w jego posiadanie!* Poznawajmy twórczość Szymanowskiego, zbliżmy się do Jego muzyki, zżyjmy się z Jego dziełami! Wszakże tytuły ich, (te które znać wypada), dla iluż jeszcze obywateli, dla ilu muzyków polskich są dotąd nic nie mówiącą nazwą, a w najlepszym razie kojarzą się raczej ze wspomnieniem przeżytych kiedyś, raz lub dwa razy, emocyj, niż z wyobrażeniem konkretnych kształtów dzieła sztuki. Kult muzyki Szymanowskiego nie tylko nie ogarnął jeszcze tych kręgów, jakie ogarnąć powinien, ale nie wyszedł dotąd poza szczupłą, — jak dla narodowego geniuszu muzycznego, bardzo szczupłą garstkę ludzi. Zestawiamy Szymanowskiego z Chopinem: niechże się twórczość jego stanie dla każdego Polaka tak bliska, dostępna, znana, zrozumiała,

droga i niezastąpiona, jak jest dzisiaj muzyka chopinowska. Potrzeba na to czasu, — rzecz oczywista. Toć i chopinowski dorobek, — wyznajmy szczerze, — przed laty choćby kilkunastu dość nierównomiernie był u nas znany i oceniany. Jeszcze to i owo trzeba było „odkrywać": jescze trio g-moll (op. 8), lub sonata wiolonczelowa figurowały jedynie w *spisie* dzieł mistrza, poza tym głosiły o nich ponure legendy, że są to dzieła „nietypowe", niewdzięczne, niegodne Chopina, bodaj że nie nadające się do wykonania...

Więc też nie mało potrzeba będzie czasu na spopularyzowanie (w idealnym słowa tego znaczeniu) twórczości Szymanowskiego. Wyrosła ona wysoko ponad swe otoczenie i wyprzedziła daleko naszą „dzisiejszość" muzyczną. Natychmiastowa, łatwa popularność nie może być udziałem tych, którzy torują nowe drogi: nigdy też nie zabiegał o nią Szymanowski, nigdy dla jej zdobycia nie obniżał swego wspaniałego, górnego lotu. Zdanie to brzmi może, jak utarty komunał. Warto jednak wczuć się w jego sens, warto zastanowić się nad tym, jak mało jest muzyków (i wogóle artystów), którzy na przestrzeni całego swego życia nie popełnili ani jednego kompromisu ze swym artystycznym sumieniem, — nie schlebiali gustom mało wybrednym, spaczonym, lub zgoła ordynarnym...

Kryzys (wieczny kryzys!), jaki przeżywa muzyka w Polsce, usiłujemy zwalczać różnymi środkami. Mnożą się hasła i doktryny. A oto Karol Szymanowski tworzył muzykę wolną od haseł i doktryn, muzykę będącą celem dla samej siebie, wcielającą współcześnie pojęty ideał piękna, muzykę ogarniającą i wchłaniającą zupełnie różne style, rodzaje i kierunki, a przy tym dziwnie swoistą i jednolitą, — muzykę własną Karola Szymanowskiego, która już niebawem podniesiona zostanie do znaczenia sztuki narodowej.

Są w jego spuściźnie wskazania na przyszłość dla pokolenia muzyków, którzy dziś żyją i tworzą. Musimy je zapamiętać i wierzyć w nie głęboko, niezachwianie. Nawet wówczas, kiedy nasze sumienie artystyczne życie wystawiać będzie na najcięższe próby.

Kazimierz Wiłkomirski

Gdańsk, w kwietniu 1937 r.

TWÓRCZOŚĆ SZYMANOWSKIEGO A PROBLEM MUZYKI NARODOWEJ

W dzisiejszym okresie coraz jaśniej i powszechniej utrwala się ocena zbiorowości narodowej jako społeczności najdoskonalszej, odgrywającej podmiotową rolę zarówno w rozwoju ludzkości jak i w życiu jednostki. Wzrastająca inwazja na życie umysłowe koncepcji narodu jako podmiotu dziejów zamiast uznawanej dotąd abstrakcyjnej ludzkości lub oderwanej jednostki, nie omija też dziedziny twórczości kulturalnej. Wraz z niespotykanym dotąd w dziejach postępem uaktywniania się biernych mas narodów i rozwijania się natężenia i zasięgu świadomości narodowej, zmienia się podstawowe podejście (i twórców i odbiorców) do sztuki. Sztuka przestaje być wytworem jednostki czy warstwy, staje się sprawą zbioro-

wości narodowej, pełnego i żywego organizmu. Współcześnie nam zaczyna formować się konkretnie *sztuka narodowa*, w swej prawdziwej formie nigdy dotychczas nieznana, tak jak kształtuje się ustrój narodowy czy narodowa gospodarka. Jest to dla umysłów konsekwentnych, nie uznających zasad materializmu dziejowego, dogmatem.

Że sztuka ma być narodowa, to nie jest więc mechaniczny nakaz — mimo pozorów istniejących w niektórych państwach totalnych — lecz stwierdzenie bezspornego faktu, opartego na bezspornych przesłankach. W dzisiejszej epoce sztuka aby była wielka musi być narodowa, tylko wtedy bowiem potrafi być szczera i żywa.

Problem sztuki narodowej, choć stał się naczelnym i podstawowym, nie wyraził się żadną gotową formułką. Jest jak każde zjawisko duchowe niewymierny i nieuchwytny w żadną uniwersalną receptę. Realizacja jego, jego mniej lub więcej udolne wcielenie w twórczość jest sprawą i zadaniem wrażliwości ducha artysty, jego psychicznego poziomu i wartości twórczej.

Wielkość Karola Szymanowskiego dla Polski nie leży tylko w tym, iż uczynił muzykę polską na nowo sławną i poważaną w świecie i nie tylko w tym, iż przewodził młodym pokoleniom polskich twórców, wprowadzając je swym geniuszem na prawdziwe drogi twórcze, — choć to są dwie najpowszechniej przyznawane mu zasługi. Szymanowski był twórcą, który w swym dziele potrafił rozwiązać problem muzyki narodowej w sposób jedynie słuszny i sugestywnie trafny. Droga, którą obrał Szymanowski, to nie narzucanie sobie w twórczości formalnych pęt folkloru, czy naciąganie inspiracji twórczej do tendencyjno-patriotycznych programów, to wreszcie nie sztuczne obniżanie poziomu muzyki, aby była narodową, będąc dostosowaną do poziomu muzykalności mas ludowych, bowiem ani nie w dostosowywaniu wartości dzieła do aktualnych możliwości konsumenta, ani nie w konstruowaniu tendencyjnych wzorków tkwi rozwiązanie problemu muzyki narodowej. Przeciwnie: muzyk narodowy wszelkie zdobycze twórcze wszystkich warstw swego narodu sobie podporządkowuje, dążąc do poznania ich nie dla naśladownictwa, a dla odczucia naturalnych tendencyj twórczych zbiorowości i wzbogacenia możliwości swoich wypowiedzi. Dzieł swoich nie dostosowuje do poziomu swego narodu, a przeciwnie — tworzy je takimi, aby one zmuszały słuchaczy do dostosowania się, podciągnięcia do swego poziomu. A nade wszystko dąży do jak najgłębszego poznania całokształtu narodowego bytu, przeżycia wszystkich narodowych konfliktów i pragnień, zbliżenia do tego, co rozumie jako *duszę narodu*.

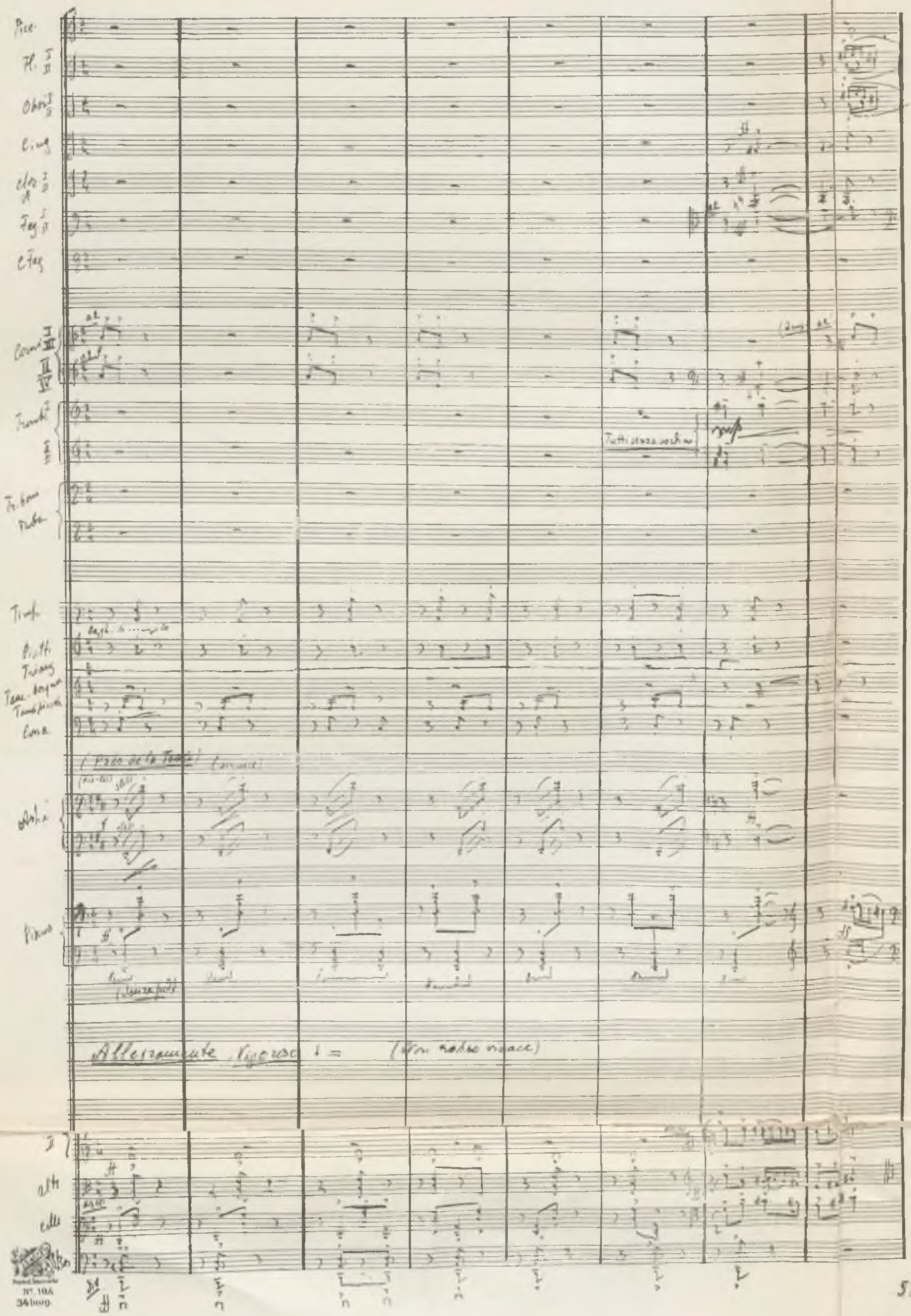
Tego Karol Szymanowski swym dziełem dokonał. Był w swej muzyce nie naśladowcą a twórcą, nie pochlebcą a wychowawcą, nie udawał Polaka, a czuł się nim.

Droga do muzyki narodowej jest bodaj najbardziej osobistą sprawą każdego twórcy. Muzyka Szymanowskiego nie jest też receptą na muzykę narodową, nie jest wzorem do naśladowania, lecz jest genialnie prostym wskazaniem *kierunku*, w którym wszyscy muzycy powinni dążyć, ale wszyscy w zgodzie ze swymi indywidualnymi tendencjami, według swoich osobistych wartości i pragnień.

Onufry Bronisław Kopczyński

№5 Taniec Zbójnicki

(56) Tempo



O KULT DZIEŁA SZYMANOWSKIEGO

Karol Szymanowski pozostawił po swej przedwczesnej śmierci nie tylko genialną spuściznę artystyczną, nie tylko żywe wspomnienie i głęboki żal wśród całego społeczeństwa. Pozostawił on swoje dzieło, wspaniały kompleks najwznioślejszych dążeń, spiżowy pomnik ideologii muzycznej odrodzonej Polski.

Szymanowski był królem współczesnej muzyki polskiej. Zmarł jako jej Wódz; królewski miał też pogrzeb. Szczątki Jego spoczęły obok królewskich zwłok Wyspiańskiego, Siemiradzkiego, Malczewskiego. Na nas zaś, młodych muzyków i kompozytorów spada teraz ciężki obowiązek dźwigania dalej potężnego gmachu polskiej kultury muzycznej, wzniesionego indywidualnym Jego wysiłkiem. Na naszych barkach spocznie obecnie całkowita odpowiedzialność za dalsze, przyszłe losy rozwoju muzyki polskiej. Szymanowski wskazał nam drogę po której iść należy. Dał nam wzory nieśmiertelne. Lecz nie na naśladowaniu tych wzorów polegać będą zadania przyszłych pokoleń muzyków polskich. Wielki Twórca gardził epigonami i potępiał wszelkiego rodzaju bezduszne naśladownictwo. Wymagał przede wszystkim poziomu, opanowania rzemiosła, techniki kompozytorskiej, orkiestralnej, zdobycia tajników „roboty" muzycznej. Tego uczył i tego się od nas spodziewał. Dziełem życia Szymanowskiego było ustawiczne dążenie do osiągnięcia najdoskonalszych szczytów twórczości.

Aby więc to wielkie dzieło przez Szymanowksiego zapoczątkowane, dalej było godnie realizowane, należy przestrzegać pilnie Jego wskazań, z drogi nie zbaczać i robić wszystko to, co by na aprobatę Zmarłego Nauczyciela zasłużyło. Nauczał nas wytrwałości w zdobywaniu wzniosłych celów; bezkomprowisowości i doskonałości języka artystycznego; dbania o ustawiczne zachowanie poziomu. Choć nie wykładał długo w Konserwatorium — nauczał nas wszystkich swoją potężną ekspansją muzyczną, swoją genialną intuicją — jak należy tworzyć, aby polska muzyka zajęła godne miejsce w ogólnoeropejskim koncercie. Wskazał, jak zachować polskość naszej sztuki; jak obwarować jej odrębność. Pracą swoją i wpływem wychował całe współczesne pokolenie muzyków polskich, z którymi łączyły Go nici kontaktu ideowego.

Dla uczczenia tego symbolu — nieśmiertelnej wychowawczej roli Szymanowskiego w społeczeństwie — ulica, przy której się mieści Konserwatorium winna otrzymać nazwę ulicy K. Szymanowskiego. W gmachu Konserwatorium, w Filharmonii, w Operze muszą stanąć posągi Wielkiego Rektora, genialnego twórcy „Harnasiów" i „Króla Rogera". Dzieła Jego mają być grane dopóty, dopóki nie staną się ewangelią muzyczną dla całego społeczeństwa polskiego, a nie tylko dla wybranych muzyków.

Wierni pięknym proroczym hasłom, rzuconym przez Szymanowskiego, musimy dbać o to, by muzyka ani na chwilę nie przestawała być sztuką społeczną, czynnikiem wychowaczym dla społeczeństwa, by je przenikała do głębi, nie poprzestając jedynie na roli luksusowego dodatku do życia, lecz wiążą się organicznie w wielki ogólny splot, kulturą narodową zwany. Tak bowiem pojmował muzykę wszechogarniający umysł Karola Szymanowskiego i tak należy Dzieło Jego wcielać w życie.

Śmierć Jego stała się w dziejach muzyki polskiej wydarzeniem epokowym. Zamilkła na zawsze lutnia największego Trubadura współczesnej Polski. Nie stworzy on żadnego nowego dzieła. Data 29. III 1937 — żałobna data zgonu ś. p. Karola Szymanowskiego — zamyka bujny okres rozbudowy naszej muzyki symfonicznej, dokonanej rękami jednego człowieka.

Nikt Mu w tym dziele nie pomógł; przeszkadzało zaś wielu. Zwycięska ofensywa geniuszu Szymanowskiego potrafiła jednakże zdruzgotać na swej triumfalnej drodze wszystkie przeszkody. Na podstępy ludzkie odpowiadał wzniosłymi aktami twórczymi. Wszak „Harnasiów" dał nam w roku, który był najcięższym bodaj i najboleśniejszym w Jego całym życiu. Jakiż piękny to pomnik i jaka żywiołowa, majestatyczna potęga przemawia z każdego fragmentu tego dzieła!

Rok klęski społecznych poczynań Szymanowskiego łączy się z datą największych Jego triumfów twórczych. Taką była odpowiedź Geniusza, dana światkowi ludzkiemu, który z Nim usiłował walczyć. Przejdzie on chyba do historii muzyki, wraz z biografią Wielkiego Rektora, jako symbol małości ludzkiej.

Dziś śmierć Szymanowskiego zjednoczyła przy jednym stole wszystkich Jego przyjaciół, wyznawców, wielbicieli. Zasiedli obok siebie niedawni przeciwnicy — niechętnie wzajemnie na siebie spoglądający — ożywieni jednym duchem i kultem dla twórczości i dzieła Karola Szymanowskiego. Złączyły ich wspólne pragnienia, wspólne ideały, dążenia, wspólna wiara. Pogodzili się wszyscy w obliczu śmierci Nauczyciela. Przy stole obrad nie zbrakło żadnego z młodych. Młodzi, i tylko młodzi pośpieszyli zgodnie na apel uczczenia jego Imienia. Zebrali się jak jedna wielka, zgodna rodzina. Rodzina Przyjaciół Zmarłego. Postawili sobie zadania daleko wybiegające poza okres uroczystości pogrzebowych.

Utworzymy Towarzystwo Muzyczne Karola Szymanowskiego; będziemy szerzyć kult dla Jego genialnej sztuki, krzewić zrozumienie i podziw dla nieśmiertelnych Jego arcydzieł. Będziemy walczyć o realizację Jego haseł i Jego ideałów, wcielając je w czyn!

Ślubujemy dokonać tego, co nie danym Mu było osiągnąć w całości za Jego krótkiego życia: rozświetlić Polskę światłem europejskim i zmieść zaścianek muzyczny z powierzchni ziemi.

Tak nam dopomóż Bóg! *Michal Kondracki*

PRZED 25 LATY O K. SZYMANOWSKIM

Świeżo stoi w pamięci uroczysty pogrzeb ś. p. K. Szymanowskiego na Skałce, pogrzeb, któremu towarzyszyli przedstawiciele rozmaitych organizacji od P. W. i W. F. począwszy, na kongregacjach kupieckich i t. p. skończywszy, na którym niestety najwięcej było tych, którzy w ogóle dotąd o Szymanowskim nic nie wiedzieli, lub wiedzieć nie chcieli. W tej sytuacji przedziwnego posmaku nabiera recenzja o dziele Szymanowskiego, pisana 9 stycznia 1912 r., a więc przed przeszło 25-ciu laty („Głos Narodu"). Pisał ją jeden z najciekawszych umysłem ludzi przełomu XIX

i XX w., muzyk, esteta, kolekcjoner dzieł sztuki (zwł. japońskiej), — Feliks Jasieński; człowiek o nieprzeciętnej bystrości umysłu, odznaczający się jako pisarz wielką odwagą sądu i zacięciem ironiczno-satyrycznym. Wszystkie te cechy charakteryzują również omawianą recenzję, która w pierwszej części poświęcona jest występowi śpiewaczki Charles Cahier, w drugiej koncertowi Artura Rubinsteina, który wykonał m. in. II Sonatę Szymanowskiego. Koncert przyciągnął małą garstkę publiczności; stąd pochodzi ironiczność uwag Jasieńskiego:

> „Tłumy — niewątpliwie — pragnęły zapoznać się z nowym dziełem Szymanowskiego... popierajmy sztukę naszą! Ale... czy ten pan już leży na Skałce? Nie leży? to poczekamy. Jak go położą, to wtedy wyprawiać będziemy niesłychanie entuzjastyczne awantury; prawdziwie „nasz" system. Zawsze bezpieczniej nie „awansować się". Może wielki talent, może... guzik. Któż to wiedzieć jest w stanie? A tak, gdy legnie na Skałce, to już się nikt nie skompromituje.
>
> „No i przyznać trzeba, że sonata nie jest napisana dla amatorów „włazłkotkanapłotka"...

I t. d. Następuje świetna w swej jędrności i trafności ocena sonaty; nie przytaczamy jej, by nie zatrzeć wrażenia, które wywołuje ustęp zacytowany. Aktualność uwag Jasieńskiego zastanawia.

Zygmunt Estreicher

KAROL SZYMANOWSKI

(wspomnienia i impresje)

* *

Pragnę w tych okruchach nawiązać do niektórych tylko rozmów ze ś. p. Karolem Szymanowskim, jakie miałem bądź we Lwowie, bądź — przede wszystkim — w Zakopanem (głównie w latach dwudziestych), gdzie mieszkał przez b. krótki czas naprzód w „Stamarze", potem dłużej w „Limbie" przy ul. Ogrodowej, wreszcie w „Atmie" na Kasprusiach. Pomijam tu n a r a z i e to, co stanowiło przedmiot naszych rozmów podczas zabaw i wesel góralskich, w których braliśmy udział, a których cząstkę opisałem we wspomnieniach zatytułowanych: Do genezy „Harnasiów" K. Szymanowskiego, w „Muzyce Polskiej", 1936, z. III.

Przyszedłem raz do „Limby" koło południa i zastałem Go przy liniowaniu papieru nutowego (do partycji), którą to czynność nazywał żartobliwie „inżynierską robotą", nie przeszkadzającą w rozmowie. W chwilę potem grał z ołówkowego szkicu wstęp do „Harnasiów". Odnowiliśmy pewne wspomnienia lwowskie (p. Muzyka Polska, 1936, z. III), a wśród żywej rozmowy na wiecznie poruszany temat muzyki góralskiej objawił chęć odwiedzenia hal górskich i poznania życia pasterskiego, żałując, że nie może się tam udać pieszo. Powracał często do opisu wyjścia paste-

rzy na halę w „Legendzie Tatr" Tetmajera, nie mając dość słów zachwytu dla poezji tego dzieła.

Wreszcie rozmowa zeszła na kwestie ogólniejsze. Zajmowałem się wówczas zagadnieniem typów twórczych w muzyce i o tym rozmawialiśmy, przy czym mówił o swych sympatiach i antypatiach muzycznych. Gdy Go zapytałem, do jakich typów twórczych sam siebie by zaliczył, odpowiedział po krótkim namyśle:

„Chyba tylko do ewolucyjnych, bo zdaje mi się, że rozwijam się zupełnie normalnie, organicznie"...

„To znaczy — powiedziałem — że ciągle przybywa coś nowego, ale rysy zasadnicze pozostają i tylko się stale pogłębiają"...

„Oczywiście... o ile sądzić mogę".

Wyszedłszy z „Limby" zastanawiałem się nad tym Jego samookreśleniem i przechodziłem w myśli wszystkie Jego najbardziej „istotne" dzieła od początkowych począwszy. Ale nie było zadaniem łatwym dokonanie przekroju tego rodzaju. Tyle przecież diametralnie różnych elementów stylistycznych przenikało jego fazy rozwojowe! Tylko zwolna i z trudem można było znaleźć jakąś idealną linię styczną.

Gdy przed dwoma latami raz jeszcze poznawałem dokładnie 4 zeszyty Jego mazurków, a więc dzieła oddalonego o dobrych 30 lat od pierwszych preludiów i etiud, przyszły mi samorzutnie na myśl te pierwsze utwory. Dziś już łatwiej mi widzieć wśród ewolucyjnych labiryntów jednolitą linię Jego personalnego stylu, posuwającą się bez załamań i „zygzaków" poprzez kilka — mimo wszystko — etapów, których się zresztą wcale nie wypierał wśród rzeczowej rozmowy.

Sam siebie określił najlepiej.

Było to po napisaniu już znacznej części „Harnasiów", które zresztą nie powstawały według ustalonej potem kolejności ustępów. Po przeczytaniu Jego „antyromantycznego" artykułu, powiedziałem Mu, że właśnie w „Harnasiach" słyszę wiele romantyzmu, zwłaszcza w samym początku i w zakończeniu, ale także i w innych ustępach. Przecież „Harnasie" są na poły baśnią. Nie zaprzeczył mi, ale dodał: „Mimo to ta muzyka nie jest romantyczna". Odpowiedziałem, że mimo swej klasycznej zwartości i doskonałości rzeczowej nie przeszkadza mi nic odczuwać ją „romantycznie" tak, jak ‚romantyczne" są dla mnie wrażenia, jakie odnoszę z wspólnie przez nas odwiedzanych zabaw góralskich. Muzyka ta jest zbyt malownicza, by nie miała być „romantyczną".

„Więc kiedyż do licha ustalimy, co jest romantyzmem, a co nim nie jest!" — brzmiała Jego odpowiedź.

„Także w niektórych mazurkach słyszę romantykę, ale na ten romantyzm nie każdego dziś stać" — odpowiedziałem.

W rok potem wracaliśmy późnym wieczorem do domu. Było to po Jego powrocie z Paryża. Opowiadał mi że któryś z młodszych kompozytorów francuskich — bodaj czy nie ktoś z „Szóstki" — dojrzał w Jego muzyce... „romantyzm".

„Nie ma się czym martwić" — powiedziałem.
Nie przypominałem Mu już naszej przeszłorocznej dyskusji.

Zastałem Go raz przy korekcie fortepianowego wyciągu z „Króla Rogera". Był tak wzburzony, że chyba nigdy przed tym ani potem nie widziałem Go w tym stanie. A wiadomo jak umiał zawsze nad sobą panować. Myślałem, że znowu ktoś wyrządził Mu jakąś krzywdę lub usiłował nikczemną intrygą zatruwać Mu życie i przeszkadzać w pracy. Ale usłyszałem o czymś innym:

„No przypatrz się tylko! Ja tu piszę istotne, realne głosy, a w wyciągu ich niema! Są za to jakieś głupie pasaże dla harfy, coś a la Tannhäuser!". I napisał na marginesie korekty bardzo soczystą uwagę.

W kilka dni potem znowu około południa zastałem Go przy korekcie. Nie chcąc Mu przeszkadzać w pracy, której chciał się pozbyć jak najprędzej, usiadłem w drugim końcu pokoju i przeglądałem wyciąg „Króla Dawida" Honeggera i „Pieśni" Manuela de Falla, które mi polecił jako „idealne opracowania pieśni ludowych" (hiszpańskich).

Za jakiś czas wybuchnął znowu, ale nie gniewem, lecz śmiechem. Zapytałem o przyczynę.

„Ja już sam siebie nie poznaję w tym wyciągu".

Znowu znalazł w wyciągu coś, czego nie było w partyturze. Był to jakiś dodany czy może raczej nieprzetransponowany głos, wytwarzający w fortepianowym wyciągu zupełnie „bitonalne" skojarzenia.

„W Rogerze niema żadnej bitonalności!".

Z całości tego wyciągu nigdy nie był zadowolony. Sam go zresztą nie sporządził.

W czasie pewnej rozmowy we Lwowie, na temat, do którego i później w Zakopanem, dość często powracał, zauważył, że Go „zaniedbuję" i że „zbyt wiele" zajmuję się „starą muzyką". Nie mogliśmy się początkowo zgodzić w poglądach na staroklasyczną polifonię. Nie zachwycała go początkowo muzyka Palestriny, a jeszcze mniej sympatyzował z Orlandem di Lasso. Ale zafrapował Go początek słynnego „Stabat Mater" Palestriny. Gdy później z Zakopanego czy Warszawy (było to w r. 1925) zażądał odemnie łacińskiego całkowitego tekstu „Stabat Mater", wysłałem go wraz z utworem Palestriny pod Jego warszawskim adresem.

W późniejszych rozmowach zmieniły się Jego poglądy na muzykę Palestriny.

Gdy w następnym roku odwiedził mnie we Lwowie, zapytał najniespodziewaniej dla mnie o „najstarszą muzykę polską". Miałem pod ręką jedno „Gloria" Mikołaja z Radomia (XV w.) i przegrałem Mu je na fortepianie. Równie niespodziewanie usłyszałem uwagę: „To coś bardzo dziwnego! I nie wygląda na tak stare czasy!". Przyznam się, że wziąłem to za komplement pod adresem staropolskiego mistrza, mimo że wiedziałem wówczas, jak bardzo interesował się właśnie problematem jakiejś

wyimaginowanej przez siebie „najstarszej muzyki polskiej", w której chciał znaleźć „czyste źródła polskości" (według Jego wyrażenia).

(Jeszcze na drugi dzień wspominał o „Gloria" Mikołaja Radomskiego, mówiąc, iż nie spodziewał się „poznać tak ciekawego swego antenata").

W obecności ś. p. dyr. M. Sołtysa toczyła się rozmowa o tonacjach kościelnych. Zauważył że i dziś jeszcze można z ich pomocą uzyskać „zupełnie ciekawe wyniki". Wymienił jako przykład któregoś z młodszych francuskich kompozytorów i powiedział że „imponuje Mu doskonałym znawstwem efektów wynikających z zastosowania tych starych modes".

W jakiś czas potem miał w Wiedniu sposobność usłyszenia koncertu poświęconego muzyce bardzo wczesnego średniowiecza. Do pójścia na ten koncert miał Go namówić Jego wiedeński przyjaciel i wielbiciel rektor J. Marx. Gdy Go wkrótce potem spotkałem w Zakopanem, pierwsze słowa poświęcił temu koncertowi. Mówił o średniowiecznej muzyce tak, iż zacząłem podejrzewać Go o chęć sprawienia mnie, jako historykowi muzyki, szczególnej przyjemności. Wyraziłem to przypuszczenie, ale odparł je mówiąc: „Daję ci słowo! To była dla mnie bajeczna rewelacja"!

W czasie, gdy nurtowała Go myśl o odrodzeniu jakiegoś prapolskiego stylu muzycznego (jeszcze opracowywał wówczas „Słopiewnie"), miałem sposobność rozmawiania z Nim o religijnej muzyce polskiej, a zwłaszcza o religijnej pieśni ludowej. Wypowiedział szereg uwag, z których tylko część na razie nadaje się do powtórzenia, nie mówiąc już o pewnych dosadnych, a nawet mocnych w swej ironii i gniewie określeniach pod adresem tych, którzy według Jego przekonania „zarzynali starą muzykę polską" z czasów „bajecznych". Był zdania, że czeka nas „wykopaliskowa" i chemiczna" robota, aby religijną pieśń ludową „oczyścić" z wiekowych obcych naleciałości, które „dusiły" to wszystko, co było „czystym" i „prapolskim". Sam dąży do wykonania tego zadania, które nazwał „piekielnie trudnym". Ale gdy tylko się zorientuje o co właściwie chodzi, wówczas napisze „mszę polską", z polskim tekstem, który nie będzie prostym przekładem, lecz parafrazą tekstu łacińskiego. I jeżeli nie znajdzie pomocy ze strony jakiegoś poety, to sam ten tekst napisze.

W czasie, gdy „Harnasie" były w zasadzie gotowe, a tylko w niektórych częściach przerabiane lub raczej uzupełniane, odwiedziłem Go w Zakopanem. Gdy na pianinie ujrzałem szkic ołówkowy jakiejś kompozycji, zapytałem Go, nad czym pracuje obecnie.

„Piszę koncert fortepianowy, ale całkiem innego rodzaju, niż moje koncerty poprzednie (skrzypcowe). Nawet ja sam będę mógł go grywać".

Dodał potem z filuternym uśmiechem, że z koncertu, na którym będzie to dzieło wykonane, weźmie dwie tantiemy: jako kompozytor i jako pianista.

Z tego zamierzonego koncertu powstała IV symfonia, „Symphonie concertante". Zadecydował symfonista.

W gronie kilku wspólnych przyjaciół zakopiańskich rozmawialiśmy nieraz o tak trudnych stosunkach muzycznych w Polsce, podkreślając fakt, że tylu wybitnych, a nawet wielkich artystów polskich przybywa stale lub najczęściej za granicą.. Była mowa o tym właśnie wówczas, gdy po pewnych zdarzeniach w szkolnictwie muzycznym można było w niejednym piśmie, a zwłaszcza w prasie codziennej, czytać wrogie i nierzeczowe wycieczki przeciw Niemu, pełne podejrzanych intencyj. Przez pewien czas nawet różne instytucje muzyczne (stołeczne i prowincjonalne) nie mogły czy nie umiały znaleźć w programach swych koncertów wystarczającej ilości miejsca dla Jego dzieł.

„W jakąkolwiek stronę się zwracam, zawsze znajduję dobrze przygotowane barykady" — mówił nam bez cienia irytacji, ale i bez kwerulanctwa.

Żalił się tylko, że na najprostsze potrzeby musi zarabiać pisaniem artykułów i „książczyn" i harmonizowaniem popularnych piosenek. Ma tego dość — i jeśli tak dalej pójdzie, to chyba będzie musiał zastanowić się nad tym, co ma z sobą począć.

Opuściłby Polskę i przeniósłby się na stały pobyt za granicę, gdyby nie to, że w Zakopanem czuje się tak dobrze, jak nigdzie indziej, bo tu ma dookoła siebie samych życzliwych ludzi. Przypominałem Mu, że już przed Nim jeden z kompozytorów wybitnych to samo mówił o sobie (Karłowicz).

Zanosiło się przez pewien czas na to, że obejmie dyrekturę nowozałożonego wielkiego konserwatorium w Kairo (jak Mu doradzał bardzo Mu życzliwy rektor Akademii Muzycznej w Wiedniu, J. Marx). Pobyt w Kairo byłby niewątpliwie uratował Jego zdrowie. Ale dla Zakopanego pozostał w kraju. Tu powstały Jego najdojrzalsze i najosobistsze dzieła z „Harnasiami" na czele...

Właśnie w tym okresie docierał do najgłębszych tajemnic polskiego stylu muzycznego i w tym samym okresie posypał się na Niego grad zarzutów ze strony różnych krytyków, że nie jest „polskim' w swej muzyce. Był tym początkowo do głębi wzburzony, potem — głównie pod wpływem ś. p. Karola Stryjeńskiego — traktował te zarzuty jako wyraz niezrozumienia i intrygi, uzasadniając, dlaczego tak sądzi. (To oczywiście nie nadaje się na razie do powtórzenia, jak zresztą wiele Jego powiedzeń i rozmów).

Gdyby posiadał tak samo słabe nerwy i słabe serce, jak słabymi były Jego płuca, to obchodzilibyśmy dziś już kilka rocznic Jego śmierci.

Adolf Chybiński

* * *

Na początku 1907 roku do odległego zakątka Ukrainy, w którym wówczas zamieszkiwałem, przywędrował plik świeżo wydanych kompozycyj fortepianowych ówczesnej „Młodej Polski" muzycznej. Przywiózł mi je w upominku kolega mój heidelberski, ś. p. Stanisław Orgelbrand. Wzięliśmy się

obaj ostro do zapoznania się z tymi pierwocinami twórczości Szymanowskiego, Różyckiego i Szeluty. Wtedy to nazwisko nieznanego mi osobiście ziemianina — ziomka z innego i odległego zakątka Ukrainy skojarzyło się nierozłącznie w umyśle mym z muzyką polską.

Jakżeż bo olśniły nas obu „Preludia" Szymanowskiego! Jaśniały one wśród innych kompozycyj, jak diamenty najczystszej wody. Bił od nich czar rzetelnej poezji i natchnienia. Czuć było, że na niwę naszej twórczości muzycznej wstąpił niezwykle utalentowany kompozytor, o wyraźnie zarysowanym obliczu.

Od tej chwili śledziłem pilnie każdy objaw dalszego rozwoju mistrza, kompletowałem sobie jego kompozycje, oklaskiwałem go w Filharmonii Warszawskiej, jednak nie udawało mi się zetknąć z nim osobiście. Głuchy byłem — nie wiedzieć czemu — na wielokrotne namowy mojego ojca, związanego licznymi więzami zażyłości zarówno z Szymanowskimi, jak i z Taubami, abym utorował sobie drogę do Tymoszówki.

Dopiero bliższe zetknięcie się z Pawłem Kochańskim, przebywającym w zimie z 1914 na 1915 r. u kuzyna mego Józefa Jaroszyńskiego i nieustanne wysłuchiwanie zachwytów ich obu już nie tylko nad twórczością, ale nad osobą Karola, skłoniło mnie do zrobienia pierwszego kroku. Ułatwił mi go Jaroszyński, wprowadzając mnie do mieszkania Szymanowskich w Kijowie na „Lipkach".

Pamiętam, że otworzył nam Karol, po czym przedstawił mnie swej matce, obu przebywającym w Kijowie siostrom (p. Stanisława w czasie wojny przemieszkiwała w Szwajcarii) i bratu. Zbliżenie zarówno z nim, jak i z jego rodziną nastąpiło bardzo szybko. Widywaliśmy się wówczas aż do połowy 1918 roku nieustannie: najczęściej w Kijowie, w majątku Jaroszyńskiego Zarudziu, w Tymoszówce i u mnie w Ryżawce. Przyjaźń zniwelowała dość znaczne odległości, a samochód ułatwił wzajemne częste odwiedzanie się.

Niezapomniane są dla mnie szczególnie spędzone z Szymanowskim liczne tygodnie w gościnnym Zarudziu. Bawili tam wówczas Pawłowstwo Kochańscy, i każdy wieczór z reguły kończył się najprzedniejszym koncertem skrzypcowo-fortepianowym. Ranki i popołudnia wypełniały gawędy, spacery, tenis i brydż. Pewnego wieczoru koncert przeciągnął się do późnej nocy na cześć przybyłego do Zarudzia weterana 1863 roku, dr. Bolesława Peszyńskiego, który tą nieoczekiwaną ucztą muzyczną wzruszony był do łez.

W Zarudziu powstały najpiękniejsze i najpopularniejsze kompozycje skrzypcowe Szymanowskiego: Mity, Nokturn i Tarantella oraz pierwszy koncert skrzypcowy. Były one zaraz wykonywane na gorąco. Pierwszymi ich słuchaczami byli: Zofia Kochańska, Jaroszyński i ja. Tarantella, naszkicowana w Zarudziu, wypolerowana i wykończona została u mnie w Ryżawce. Temu też pewnie zawdzięczam, że utwór ten wraz z poprzedzającym go czarownym Nokturnem mnie został przez zgasłego kompozytora dedykowany. W Ryżawce również napisał Karol szkice pierwszego koncertu skrzypcowego.

Tarantella powstała na podłożu doskonałego humoru, w którym Szymanowskiego i Kochańskiego wprawiła butelka świetnego koniaku, wyciągniętego gdzieś z głębi szafy nieobecnego gospodarza przez bezceremonialnych gości.

Mity, Nokturn i Tarantella wykonane zostały po raz pierwszy na dobroczynnych koncertach na rzecz Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny w Humaniu i w Kijowie. Obok nich Szymanowski i Kochański odegrali również Sonatę skrzypcową op. 9 i Romans.

Nie potrzebuję bliżej się rozwodzić, czym była Tymoszówka, gdyż nieporównaną atmosferę jej oddała wiernie Zofia Szymanowska w swej „Opowieści o naszym domu". Zaznaczę tylko, iż wykwitła ona niewątpliwie na podłożu kultury polskiej i zachodnio-europejskiej, zaszczepionej na odległych kresach Rzplitej przez osiadłe tam osadnictwo szlacheckie i była kultury tej najsubtelniejszym i najbardziej wyrafinowanym wyrazem.

Bywałem wielokrotnie w „kompozytorni", zacisznym domku w głębi ogrodu, w którym mistrz pracował i tworzył. Powstała tam wówczas III sonata fortepianowa, „Metopy", „Maski", „Dwanaście etiud", III Symfonia i „Pieśni do słów Rabindranata Tagore". Przegrywał mi je Karol w urywkach bądź w całości, podśpiewywał też cichutko swe pieśni, tłumacząc się z ujmującym wdziękiem, że Pan Bóg nie obdarzył go koloraturą.

Metopy powstały w okresie rozczytywania się Karola w pismach Tadeusza Zielińskiego, w przekładach z Aischylosa, w „Promenades archéologiques en Méditerranée" Ch. Diehla. Szymanowski daleki był jednak od ujmowania utworów swych w sensie muzyki programowej. Pamiętam z jakim śmiechem opowiadał mi o następującym sformułowaniu zachwytu nad „L'Ile des Syrènes" jednej ze swych rosyjskich słuchaczek!".

„C'est exquis! C'est tout a'fait l'île des syrènes!".

Spotykaliśmy się później z Szymanowskim w Moskwie i w Petersburgu, gdzie rozpoczęte próby nad wystawieniem III Symfonii przerwał wybuch rewolucji.

Przebywałem następnie z nim i jego rodziną w ich domu w Elizawetgradzie, dokąd schronili się po wyzuciu ich z Tymoszówki. W czasie tej zimy rewolucyjnej 1917/1918 napisał Karol transkrypcje na skrzypce i fortepian słynnych wariacji Paganiniego. W tym też okresie dużo improwizował na fortepianie lub szczególnie na harmonium. Zaczynało się to zwykle od zabawy i od dobierania różnych kombinacji głosów, kończyło zaś na przepięknych, niezapisanych niestety, fantazjach.

Później losy rozłączyły nas na jakieś półtora roku. Spotkaliśmy się dopiero w Warszawie w końcu 1919 r. Miał wtedy Karol w tece gotowe szkice do „Króla Rogera" i tekst opracowany wespół z Jarosławem Iwaszkiewiczem. W Warszawie przemieszkał zmarły mistrz — nie licząc paromiesięcznych wyjazdów do Paryża, Londynu, Wiednia i Stanów Zjednoczonych oraz wczasów wakacyjnych — do roku 1929.

Mieszkał przez pierwsze kilka miesięcy w pozostawionym sobie do dyspozycji mieszkaniu Stefana Spiessa, później razem ze mną. W r. 1924 udało się przy pomocy Fitelberga i hr. Marii Sobańskiej zdobyć dla niego skromne mieszkanko na facjatce trzeciej oficyny domu Nr. 47 na Nowym Świecie, tuż obok mieszkania zajmowanego przeze mnie. Przebiliśmy drzwi w ścianie oddzielającej te apartamenciki i urządziliśmy wspólny „household".

— „Okropnie jestem „gespannt" — pisał do mnie Karol z Dukszt 6 sierpnia 1924 r. — co się w naszych apartamentach dzieje? Czy już coś przedsięwziąłeś co do drzwi, malowania etc?... „Co to za rozkosz dla mnie po,-

myśleć, że mam gdzie wrócić i że przyjdzie ta chwila, kiedy rozpakuję kufry".

„Apartament" Szymanowskiego składał się z niezbyt wielkiego pokoju i przyległej doń malusieńkiej sypialni. Na umeblowanie pokoju składały się: otomana, pianino, kilka krzeseł, mała szafka biblioteczna i „zarekwirowany" ode mnie duży stół dębowy, dość ordynarny, na którym wygodnie mu było rozkładać olbrzymie partycje orkiestrowe. Na stole tym powstały: partytura orkiestrowa „Rogera", „Słopiewnie", „Rymy dziecięce", „Stabat Mater", „Mazurki", szkice do „Harnasiów" i wszystkie niemal inne kompozycje tego najpłodniejszego i najważniejszego może okresu jego twórczości.

Apartamencik ten miał wiele wad, jedną jednak wielką zaletę: był idealnie nieomal izolowany od muzyki i hałasów, dochodzących zzewnątrz. Zabezpieczało to Karolowi spokój i ciszę przy pracy. Często przeszkadzali mu jedynie znajomi, wielbiciele i uczniowie, nie liczący się ze zwyczajami i upodobaniami mistrza i niepokojący go we wszelkich porach dnia. Zbyt szczupła obsługa i bezpośrednie wejście do jego apartamenciku nie mogły niestety należycie zabezpieczyć go od ludzkiego natręctwa.

Zmarły mistrz komponował wyłącznie rankami, przy czym lubiał systematyczność i ciągłość pracy. Przy komponowaniu nie znosił absolutnie czyjejkolwiek obecności. Jeżeli pracował także popołudniu — wieczorami, ani po nocach nie pracował nigdy, — to tylko nad cyzelowaniem i przelewaniem szkiców w formę ostateczną, bądź nad orkiestracją. Zajęcia te o tyle mniej go absorbowały, że mógł wykonywać je w obecności osób postronnych, a nawet prowadzić jednocześnie rozmowę, oczywiście jak najbardziej potoczną i wymagającą jak najmniejszego skupienia myśli. Zasadniczym etapem jego twórczości był szkic, ujęty najczęściej polifonicznie i pomyślany odrazu w zgrubsza zarysowanej szacie orkiestralnej.

— „Zabrałem się do kończenia Rogera z całą energią — pisze do mnie w dalszym ciągu cytowanego uprzednio listu —, ale męczę się jak dziki osioł! Nudzi mnie to trochę, bo mam ochotę na co innego. Ale mam nadzieję za kilka dni z nim się uporać i zabrać się narazie do wykończenia mazurków (parę nowych)".

„Mam wspaniały pokój do pracy, ciszę, spokój — pisze 20. VII. 1928 r. z willi Henryka Toeplitza we Lwowie. Rzuciłem się na moją partyturę *), jak zgłodniały wilk i prawie po całych dniach pracuję z dużym rezultatem. Nie bardzo to higienicznie, ale dobrze mi na nerwy działa".

Przy pracy lubił posiłkować się zawsze tymi samymi ołówkami, obsadkami, scyzorykami i innymi drobnymi przedmiotami.

— „Gdybyś była przypadkiem w moim mieszkaniu — pisze do siostry 15 sierpnia tegoż roku — zobacz, czy na biurku nie ma czasem tej mojej obsadki do kompozycji, niegdyś białej, zaplamionej atramentem, nadłamanej i zaostrzonej na końcu. Otworzyłem tu etui, w którym ją zawsze wożę i ku memu wielkiemu przerażeniu nie znalazłem jej. Wątpię, czy ktokolwiek ukradłby mi takie paskudztwo, tak dla mnie cenne, więc może ją zostawiłem w Warszawie — mam nadzieję".

---

*) „Harnasiów".

W czasie pobytu w Anglii w zimie z 1920 na 1921 rok odwiedził Szymanowski Conrada Korzeniowskiego w jego willi w okolicach Londynu. Udał się do niego wraz z innym rodakiem w jakiejś sprawie dotyczącej propagandy Polski za granicą. Conrad, — jak mi to później Karol szczegółowo opowiadał — przyjął ich początkowo oficjalnie i chłodno. Nastrój ten zmienił się jednak radykalnie, gdy Karol, widząc na biurku znakomitego pisarza fotografię jego wuja, Tadeusza Bobrowskiego, wspomniał mu, że zna dobrze tę podobiznę z lat dziecinnych, a o Bobrowskim nasłuchał się dużo z ust swego ojca. Wówczas dopiero Conrad zorientował się, że Karol pochodzi z dobrze mu znanej ukraińskiej rodziny ziemiańskiej i zaczął go z całą serdecznością rozpytywać o losy wspólnych znajomych i krewnych. Widać było przy tym, że zahacza o wspomnienia drogie jego sercu. To też pożegnał Szymanowskiego nieledwie czule. Później wspominał go wielokrotnie i dopytywał się o jego losy i prace.

Z czasów warszawskich wryła mi się w pamięć wycieczka wiosenna, rozpoczęta wraz z Karolem i Aleksandrem Wielhorskim, a zakończona z Karolem tylko we dwójkę. Początkowo w Puławach i Kazimierzu sprzyjała nam cudna pogoda i wszystko układało się gładko. Później jednak w Sandomierzu sprawy psuć się zaczęły: ledwie z trudem udało nam się wynaleźć jakąś okropną stancyjkę w hotelu, lać zaczęło jak z cebra, oziębiło się: 3 maja wszystko było pozamykane nie wyłączając restauracji, wreszcie tegoż dnia przed wieczorem, już w drodze powrotnej, zamieniono Karolowi walizkę. Zanim udało mu się odzyskać swą zgubę i zamknięte w niej notatki muzyczne, musieliśmy cały wieczór i część nocy przesiedzieć na dworcu w Skarżysku. Z nudów poszliśmy na urządzaną w tej osadzie akademię na cześć święta narodowego. Nie zapomnę nigdy komizmu przysłuchiwania się skromniutkim i niewyszukanym popisom muzycznym tej uroczystości wespół z Karolem. Strofował mnie on ustawicznie, bym zachował należytą powagę, w końcu sam jednak nie wytrzymał — i korzystając ze swego incognito — uśmiał się i ubawił serdecznie.

Do zabawnych zdarzeń z tego okresu zaliczyć również muszę powołanie Karola przez Sąd w Wołominie, jako... oskarżonego o wywołanie burdy ulicznej. Zanim wyjaśniło się, że nabroił tam jego imiennik a jego wezwano przez nieporozumienie, było z tym dużo uciechy. Nie obeszło się jednak bez osobistego jego stawienia się w sądzie.

W roku 1929 zakończyło się nasze bliskie sąsiedztwo mieszkaniowe i codzienne obcowanie: ja wyjechałem na kilka lat do Paryża, on z pierwszymi groźnymi objawami gruźlicy — do Davos. Spotykaliśmy się od tego czasu już tylko sporadycznie: w Davos, w Paryżu i w Warszawie. Ostatni raz żegnałem go w listopadzie roku zeszłego przed podróżą, z której niestety nie miał już wrócić za życia.

Sądy Szymanowskiego o innych muzykach bywały często na pozór nie stałe. Zmienność ich jednak nie była istotna. Była ona najczęściej odblaskiem żywej inteligencji, ujmującej i uwypuklającej coraz to nowe strony tego samego zjawiska. Nie znaczy to oczywiście, by zmarły mistrz nie podlegał ewolucji swych upodobań i sądów. W ciągu ostatnich 25 lat odwrócił się wyraźnie od romantyzmu niemieckiego i sympatie swe skupił na nowszej muzyce francuskiej i rosyjskiej (Debussy, Ravel, Strawiński).

bądź na klasykach XVIII wieku. Niezmiennymi wartościami pozostawali dla niego zawsze Bach, Mozart i Chopin. Przejeżdżając przez place Vendôme obok domu, w którym umarł Chopin, zwykł był zdejmować kapelusz.

W stosunku do muzyki polskiej organicznie nie znosił taniej narodowej łezki i płytkiego naśladownictwa Chopina bądź Moniuszki. Był zdecydowanym wrogiem wszelkiego epigonizmu, eklektyki i utartych szlaków. Szanował jedynie rzetelny i szczery wysiłek ku znalezieniu własnego oblicza, choćby na drogach rewolucyjnego nowatorstwa.

Interesował się również niezmiernie żywo wszelkimi objawami sztuki w innych dziedzinach. Miał w sprawach tych zdanie wyrobione i pewne, oparte o wykwintną kulturę i nigdy nie zawodne wyczucie.

Szczególnie bliską mu była poezja. Teksty do swych pieśni i oper wybierał z rzadką pieczołowitością. Libretto do „Króla Rogera" ułożył wespół z Iwaszkiewiczem. Pisał też dużo i pięknie.

Drobna cząstka zaledwie pism jego została za życia wydana. Większość, a są tam i próby poetyckie, i powieści, i esseje filozoficzne i estetyczne, pozostała w rękopisach. Jakie skarby uczucia i myśli zawierały jego listy, wiedzą ci tylko, których nimi obdarzał.

Nie moją rzeczą jest wdawać się w ocenę wartości muzycznej spuścizny Karola. Jest to dziedzina krytyki, a raczej, niestety, już historii muzyki naszej i powszechnej.

Kim był Szymanowski, jako człowiek, wiedzą dobrze wszyscy, z kim kolwiek zetknął się. Czar muzyki jego przenikał całkowicie jego osobowość. Dla przyjaciół jego było rzeczą niemożebną oddzielenie zachwytu dla artysty od uwielbienia względem człowieka. Właściwy mu był czar i urok z niczym nieporównany. Promieniował też na osoby, znajdujące się w jego towarzystwie. Odczuwali to zarówno swoi jak i obcy, inteligenci i maluczcy. Któż odgadnie, na czym polegał ten wyjątkowy urok? Może na doskonałym sharmonizowaniu — podobnie jak w jego kompozycjach i pismach — sfery uczuciowej, zawsze gorącej i nigdy letniej, z giętkim, subtelnym i lotnym intelektem.

Miał on w sobie chyba coś z wielkiego Leonarda: piękny fizycznie, subtelny, wytworny, ukształcony, przepojony rzetelną kulturą zachodnio-europejską, obdarzony wszechstronnymi zdolnościami, zbliżał się Szymanowski jak mało kto z wielkich Polaków do tego niedoścignionego pierwowzoru. To też pewna, że wzniósł on sobie równie trwały pomnik w historii muzyki, jak i w sercach przyjaciół i bliskich.

August Iwański

* *

Ludzie genialni specjalnie są wrażliwi na atmosferę przyjaźni i miłości. Pragną zawsze mieć obok siebie kogoś życzliwego, kochającego i oddanego, w czym są podobni do dzieci. Częste wyjazdy i dłuższe pobyty za granicą wywołują w nich nostalgię za krajem i bliskimi o wiele silniejszą, niż u przeciętnych ludzi. Stanom tym w wielkim stopniu podlegał Karol Szymanowski, kochający swą rodzinę bardzo, a matkę bezgranicznie. Stosunek Jego

do Matki charakteryzuje odpowiedź, jaką dał na pytanie: czy prędko się ożeni. „Jedyną i ostatnią moją miłością jest mama, więc wątpię czy kto się doczeka mojego ślubu". Myśląc ciągle o Matce (bardzo chorej), odkładał ciągle swój ostatni wyjazd, nie chcąc jej zasmucać, a w końcu będąc zmuszony do wyjazdu, pomimo osłabienia i ciągle trapiącej go gorączki, udawał wesołego: „tylko, mamusieńko, bez łez, bo przecież prędko wrócę". Wrócił biedaczysko o wiele prędzej niż przypuszczał, a swym powrotem wywołał nie radość, lecz łzy i rozpacz.

Co przeżywał ten wielki człowiek w czasie swej choroby, świadczy list otrzymany przeze mnie w styczniu 1930 r.

„Davos — Dorf (bez daty).

Artuszka drogi. Myślę, iż o treści tego listu wiesz już od Stasi. Ja dodam jedynie, iż odmowa twoja, kazałaby mi ostatecznie zwątpić w istnienie głębszej przyjaźni a nawet miłości. Stasia i Zośka, wszystko ci powiedzą. W kilku słowach, sprawa jest taka, że jestem bezwzględnie lepiej, ale stan mój nerwowy graniczy z melancholią. O wszystkim ci tutaj opowiem. Nie obawiaj się, że mam jakiegoś bzika, jestem tylko okropnie przygnębiony i od kiedy Zioka przyjechała, zrozumieliśmy, że nie trzebaby mię teraz samego zostawiać. Szukaliśmy kandydatów różnych, ale ja uparłem się na Tobie, gdyż nie przypuszczam bym w kim innym znalazł tyle prawdziwej męskiej, a zarazem miękiej opieki, krótko mówiąc poprostu serca, którego Ci nigdy dla nikogo nie brakło. Będziemy dużo z sobą rozmawiać. Ty wiesz jak jestem do Ciebie głęboko przywiązany — oczekuję teraz, że dasz mi dowód i Twojego przywiązania, w jednej z najcięższych chwil mego życia. Zioka była cudowna, nie wiem co bym bez Niej robił. Jej przyjazd był dla mnie szczęściem. Co do daty przyjazdu, to proszę Cię, jeżeli załatwisz formalności, przyjedź koniecznie koło 27. I., bo Zioczka niestety koniecznie w tym dniu musi wyjechać, w takim razie nie byłbym ani chwili sam, czego się tak obawiam".

Po otrzymaniu tego listu natychmiast rozpocząłem starania o urlop i paszport. Janusz Mikietta, sprawujący w tym czasie funkcje dyrektora Konserwatorium, dał mi bez żadnych trudności urlop i 26. I. 1930 roku przyjechałem do Davos. Radości z przyjazdu było co niemiara. Wieczorem dnia następnego wyjechała Zioka i, chociaż pożegnanie z siostrą było dla Karola bardzo bolesne, jednak myśl iż zostanie w sanatorium nie sam, dodawała mu otuchy.

Dzień sanatoryjny rozpoczynał się od wyjazdu Karola z łóżkiem na balkon, gdzie przebywał do godziny 4-ej po południu. Widoków górskich w Davos Karol nie lubił, tęsknił za Zakopanem i często mówił, iż Tatry są tysiąc razy ładniejsze. W pokoju kazał porozwieszać fotografie z Zakopanego i chętnie je gościom pokazywał.

Po śniadaniu załatwialiśmy korespondencję, która nagromadziła się w zastraszającej ilości. Po kilku dniach praktyki, odpowiadałem na listy samodzielnie, a Karol po ich przeczytaniu podpisywał, lub robił pewne poprawki. Śmieliśmy się z tego, iż kiedyś w zbiorze listów Karola znajdzie się kilka

moich. Po załatwieniu korespondencji prowadziliśmy nieskończone, a dla mnie najcudowniejsze gawędy. Karol kazał sobie dużo opowiadać o konserwatorium, gdyż wbrew opinii niektórych osób, interesował się bardzo rozwojem szkolnictwa muzycznego w ogóle, a sprawami Warszawskiego Konserwatorium w szczególności. Przecież było to bezpośrednio po napisaniu przez Niego kapitalnej pracy o Wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie (patrz Pamiętnik Warszawski z 8 XI. 1930 r., następnie przedruk w Kwartalniku Muzycznym rok 1931 nr. 10—11). O zainteresowaniu Karola sprawami Konserwatorium Warszawskiego, świadczy Jego list pisany do mnie z Davos z dn. 8 XI. 1929 r. Dziękując mi za wiadomości o Konserwatorium tak pisze: „Nie masz pojęcia jak się żywo interesuję losami Konserwatorium. Jak tylko będziesz miał czas, pisz mi obszernie o wszystkim. Jeżeli będą jakieś artykuły w prasie (muszą być!) to mi je przyślij, bez względu czy dla mnie będą nieżyczliwe".

Pierwszych więc kilka poranków zeszło nam na omawianiu spraw konserwatoryjnych, do których nieraz jeszcze wracaliśmy, a to w związku z tym, iż codziennie siedząc obok Niego przygotowywałem się do wykładów w klasie pedagogicznej. Ile zawdzięczam rozmowom z Nim, trudno opisać. Jego wszechobejmujący umysł orientował się świetnie w tak zdawało by się odległej mu dziedzinie, jak pedagogika fortepianowa i jej literatura.

Do codziennych też zajęć należało głośne czytanie. Wielką radość sprawiało Karolowi czytanie Lalki Prusa. Autora tego bardzo cenił jako pisarza i myśliciela. Prusa poznał trzynastoletni Katotek w Nałęczowie, dokąd udał się z Matką na kurację. Prus polubił bardzo Katotka, a zachwycając się Jego urodą i ndazwyczajną inteligencją, powiedział matce, iż wyrośnie z tego chłopca niepospolity człowiek. Nie wiem, czy w późniejszym życiu spotkali się jeszcze z sobą, lecz Karol zawsze miał specjalny sentyment dla Prusa.

Po kilku tygodniach, gdy zdrowie Karola poprawiło się znacznie, robiliśmy wycieczki saniami w cudowne okolice Davos, notabene porównywane zawsze przez Karola z Zakopanem na korzyść tego ostatniego. Każdy stromy zjazd, lub ostry zakręt, a było tego dużo, wywoływał u Karola przerażenie. Strach przed wywróceniem się widocznie odziedziczył po matce, która każdą jazdę końmi, po równych stepach ukraińskich, odbywała, oczekując lada chwila najgorszych rzeczy.

W końcu marca 1937 r. musiałem niestety wracać do Warszawy. Nigdy nie zapomnę w chwili rozstania płaczu Katotka i tej jakiejś dziecinnej jego bezradności. Na szczęście, w tydzień po moim wyjeździe przyjechała do Niego siostra Stanisława, z którą wrócił do Warszawy 19 sierpnia tegoż roku.

Karol odjechał na zawsze. Nie będzie Go już męczyć tęsknota, nie będzie już potrzebował „głębszej przyjaźni ani miłości".

Artur Taube

---

*
* *

Zbliżenie moje z Karolem Szymanowskim nastąpiło w początkach roku 1927, gdy w marcu tegoż roku Szymanowski razem z Ireną Dubiską zawitał do Wilna na swój koncert kompozytorski. Koncert urządzał wtedy Związek Literatów, a niezapomniany ten wieczór zapoczątkował znane od tego czasu wileńskie „Środy literackie".

W początku znajomości miałem pewne trudności w uplasowaniu własnego „ja" wobec takiej osobistości jak Szymanowski. Ambicja, silne poczucie własnej indywidualności, wreszcie polska przekora i anarchizm ciągnęły w jedną stronę, zrozumienie wartości muzyki Szymanowskiego, entuzjazm dla nowej muzyki w ogóle, a dla jego w szczególności (pasjonowałem się wtedy Muezzinem i Słopiewniami), odrobina nieodłącznego snobizmu przeważały drugą szalę. Przy bliższym poznaniu okazało się, że moje skrupuły rozwiały się w nicość. Szymanowski ułożył nasz stosunek prosto i łatwo; posiadał przecież olbrzymi talent zjednywania sobie ludzi swoim prostym i bezpośrednim postępowaniem.

Pozostała tylko nieśmiałość, na co nie było rady. Uczucia tego nie pozbyłem się wobec Szymanowskiego aż do ostatniego spotkania w 1936 r. w Paryżu, tuż przed premierą „Harnasiów". Dziwnym to było tym więcej, że z natury nie należę do ludzi specjalnie nieśmiałych, a Szymanowski był znów człowiekiem łatwym w utrzymywaniu znajomości i przyjaznych stosunków.

Lubiłem zewnętrzną aparycję Szymanowskiego. Maniery jego nigdy nie raziły sztucznością, ani nie zalatywały cyganerią. W gruncie rzeczy był to polski szlachcic w całym tego słowa znaczeniu. Wielkopański gest z jakim np. wydawał pieniądze (często ponad możliwości jego chudej kieszeni), trudność w organizacji codziennych swych potrzeb, życiowa niezaradność, silnie zaznaczona ambicja, bardzo subtelnie zarysowany humor, ba, nawet chwilami przemiła rubaszność, zwłaszcza w miłej kompanii — przy jednoczesnej wytworności salonowej, — składały się na bujną sylwetkę tego pana z polskiego dworu, którego geniusz zakwitł na dalekich kresach jak egzotyczny kwiat. Obcując z Szymanowskim myślałem nieraz, w jaki to dziwny sposób niemuzykalny szlachcic polski rekompensuje swoją ułomność takimi nazwiskami jak Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Ten polski szlachcic z obrazków Orłowskiego z golonym czubem, nieśmiertelny typ zacofaństwa i kołtuństwa zdobywa się od czasu do czasu na królewskie gesty. W dodatku dziwna zaiste historia: polską twórczość muzyczną reprezentuje właśnie szlachta, nie zaś muzykalne, niemieckiego pochodzenia mieszczaństwo. Czym da się wytłumaczyć ten paradoks?

Takie tematy poruszało się z Szymanowskim. Rozmawiać z nim o muzyce było na ogół trudno. Szczególnie unikał rozmów na temat samego „metier" kompozytorskiego. Te sprawy interesowały go w rozmowach minimalnie. Widocznie zagadnienia te uważał za stosowne pozostawić w sferze bardzo osobistych rozważań. Nie zwierzał się z nimi nigdy. Natomiast interesował się żywo każdym nowym przejawem twórczości mu-

zycznej, szczególnie młodego pokolenia. Silnym ciosem była dla niego likwidacja Akademii Muzycznej. Odsunięcie go od wpływu na sprawy organizacyjno-muzyczne było dla niego bardzo bolesne. Ofiarowane mu rekompensaty potrafił odrzucił z właściwą sobie godnością. Wytrwał i nie ustąpił ze swych zasad ani na jotę.

Te pamiętne czasy związały mnie może najsilniej z Szymanowskim. Gdy on opuszczał wysoki fotel rektorski, ja otrzymałem wówczas dymisję ze skromnego stanowiska nauczyciela państwowego konserwatorium w Poznaniu. W tym zrządzeniu losu spotkał mniej najwyższy zaszczyt: odszedłem z oficjalnego terenu pracy jednocześnie z Szymanowskim, którego ideałom zawierzyłem i którym wierzę dziś więcej niż kiedykolwiek.

Tadeusz Szeligowski

*
* *

Było to w r. 1926. Po długim okresie nieobecności Szymanowskiego w Krakowie, pojawiły się na ulicach zapowiedzi jego koncertu kompozytorskiego; jako wykonawcy mieli wystąpić Stanisława Korwin-Szymanowska i sam kompozytor. W małym światku młodych muzyków krakowskich zawrzało. Szymanowski w Krakowie, Szymanowski koncertuje! Wielu z nas miało usłyszeć i zobaczyć wielkiego twórcę po raz pierwszy. Fala oburzenia z powodu zbyt małego formatu afiszów (bolało nas to bardzo) szybko minęła; gorączkowo zaczęliśmy dyskutować jak uczcić gościnę mistrza w naszym mieście.

Organizacją, która wtedy z największym zainteresowaniem śledziła zjawiska muzyczne *in statu nascendi* była Sekcja Muzyki Współczesnej Bratniej Pomocy Uczniów Konserwatorium Tow. Muz. Z jej to łona wyszła inicjatywa wręczenia Szymanowskiemu dyplomu, będącego wyrazem czci i hołdu od młodych. Gdy nadszedł uroczysty dzień 21 listopada projekt był już zrealizowany. Uroczyście ubrani, z artystycznie wykonanym dyplomem w ręce zasiedliśmy na sali. Sam koncert był głębokim przeżyciem. Pieśni Szymanowskiego w interpretacji jego siostry ukazały nam całe swe piękno; iluż z nas potem spędziło noc bezsennie, z głową pełną oszałamiającej muzyki!

Na pauzie, z bijącym sercem udała się cała delegacja do pokoju artystów. Szymanowski spojrzał trochę ze zdziwieniem na naszą uroczystą postawę, lecz gdy wyjawiliśmy cel naszego przybycia i wręczyli dyplom, z czarującym uśmiechem, w którym nie było nic ze zrozumiałej w tym wypadku pobłażliwości, podziękował i rozmawiał z nami aż do chwili ponownego wyjścia na estradę w taki sposób, jakby zapomniał o istniejącym dystansie między Nim a garstką młodzieży. Wypytywał o nasze prace i zamierzenia, co się w Krakowie dzieje, jak zorganizowany jest w naszym mieście ruch muzyczny. Całą rozmowę prowadził swobodnie i ze swoistym wdziękiem, to też gdy zadźwięczał dzwonek kończący naszą audiencję, byliśmy wszyscy nie tylko pod wrażeniem wielkiej osobistości, lecz także zachwyceni człowiekiem pełnym prostoty i osobistego czaru.

Rok 1927 — pierwszy koncert kompozytorski Szymanowskiego w Polskim Radio. Grupka entuzjastów usiłuje dostać się do studio. Z nieśmiałą prośbą udajemy się do ówczesnego kierownika muzycznego rozgłośni prof. Jachimeckiego, który po porozumieniu się z wykonawcami nietylko udziela pozwolenia wstępu, ale jeszcze każe ustawić krzesła dla tej nieproszonej publiczności. W pełnym oczekiwania podnieceniu krążymy po korytarzach rozgłośni, aż wreszcie zjawia się kompozytor. Uśmiechnięty, z nieodstępnym papierosem w ręce, wita się ze sporą gromadką obecnych, godzina jednak audycji zbliża się, więc zebrani słuchacze nie chcąc przeszkadzać wykonawcom usuwają się na wyznaczone miejsca.

Sam koncert wypadł znakomicie; wystarczy tylko wspomnieć, że solistkami były Dubiska i najlepsza krakowska interpretatorka pieśni Szymanowskiego Ludwika Marek-Onyszkiewiczowa, akompaniował zaś kompozytor. Audycja ta przyniosła chlubę rozgłośni krakowskiej Polskiego Radia, pierwszej w Polsce, która dała słuchaczom odcinek poświęcony wyłącznie Szymanowskiemu, zasługa zaś inicjatywy przypadła przyjacielowi mistrza i gorącemu propagatorowi jego dzieł, prof. Jachimeckiemu.

Dzień 12 grudnia 1930 roku. Najstarsza Wszechnica Polski, niosąca światło Matka Żywicielka czci dziś wielkiego syna ojczyzny. Wspaniała aula Uniwersytetu krakowskiego wypełniona po brzegi. Zasiadają uroczyście rektor, dziekani, profesorowie — w gronostajach, togach, ze złotymi łańcuchami na szyji. Prowadzony przez pedelów niosących berła wchodzi Szymanowski. Skromny, zakłopotany, jak gdyby onieśmielony zaszczytną godnością, którą za chwilę ma otrzymać. Promotor, prof. Jachimecki czyta przepisaną odwiecznym rytuałem, długą inwokację; poucza o obowiązkach, mówi o ciężarach związanych z dostojnym tytułem. Szymanowski słucha w skupieniu, z głową wzniesioną, jasno patrząc w górę. I mimowoli wzrok nasz przenosi się na czołową ścianę auli, gdzie matejkowski Kopernik wśród gwiaździstej nocy spoziera ku niebu by odkrywać wiekuiste tajemnice. Na twarzy wielkiego artysty stojącego przed malowidłem widać to samo zamyślenie, zadumę potężnego ducha, szukającego wielkich objawień w mroku gwiazd. Szymanowski powtarza słowa przysięgi, a z głębi auli dolata prastary śpiew *Gaude Mater Polonia*, Ciesz się Matko Polsko!

W wigilię tego dnia odbyła się uroczysta akademia poświęcona twórczości Szymanowskiego. W oświetlonej *al giorno* sali Starego Teatru zebrały się tłumy. Aż dziwne, czyżby naprawdę było w Krakowie aż tylu sprawiedliwych, którzy mają uszy otwarte do słyszenia, a serca do przyjęcia głębokich i nie wszystkim dostępnych wzruszeń? — Koncert dobiega do końca. Po Szymanowskiej, Dubiskiej i Drzewieckim wystąpił na estradę chór krakowskiego Towarzystwa Muzycznego i czujny na skinienie swego kierownika Walewskiego, śpiewa Pieśni Kurpiowskie Szymanowskiego. Po cichu uchylają się najbardziej odległe drzwi sali, niepostrzeżenie wsuwa się Szymanowski i siada na pierwszym z brzegu krześle. Z uwagą słucha produkcji chóru. — Przypadek chciał, że zajął miejsce bezpośrednio obok piszącego te słowa. Patrzę pilnie na twarz kompozytora, na której maluje się wyczerpanie po trudach towarzyszenia na fortepianie solistkom. I widzę jakiś rys nowy, jakiś bole-

sny grymas człowieka, który nie wiedząc, że jest obserwowany, przez chwilę jest tylko sobą. Odrzuca maskę towarzyską i przez krótki moment poddaje się trawiącej jego organizm chorobie. Zawstydzony własną niedyskrecją, odwracam szybko wzrok w inną stronę. Budzą nas grzmoty oklasków. Szymanowski jest znowu uśmiechnięty i pogodny, wita się ze znajomymi, oddaje ukłony na prawo i lewo. Czyżbym przed chwilą uległ złudzeniu?

W sam dzień promocji wieczorem uczcił Uniwersytet nowego doktora okazałym bankietem, na którym oprócz profesorów znaleźli się też reprezentanci sfer muzycznych Krakowa. I znowu widzieliśmy Szymanowskiego pełnego zalet towarzyskich, czarującego *causera*, który zawsze umie wszystkich zainteresować i oczarować. Pochwalne przemówienia przyjmował z prostotą i wdziękiem, a gdy nastrój stał się mniej oficjalny, umiał do ogólnej rozmowy dorzucić w odpowiedniej chwili jakieś małe słówko, które jednak zawsze zawierało niechybną pointę.

Aż wreszcie dzień 7 kwietnia roku 1937. Szymanowski odbywa swą ostatnią podróż, by spocząć w Krakowie na Skałce wśród tych, którzy się Polsce dobrze zasłużyli. Chłodny i dżdżysty poranek. Na dworcu kolejowym trwa w oczekiwaniu szczupła garstka. Mijają w milczeniu długie minuty, słychać tylko niekiedy żałosne gwizdy lokomotyw. I oto ukazuje się w oddali i powoli zbliża przybrany zielenią wagon-kaplica. Gromadka ścieśnia swe szeregi, wszyscy odkrywają głowy. Pełni żałości i skupienia patrzymy jak z pośród morza kwiatów, w królewskiej prostocie ukazuje się złota dębowa trumna. Stoimy w głębokiej ciszy, nieśmiało, bezradnie. Krótka chwila rozmowy z Nim, rozmowy prostej, bez frazesów, prosto z serca do serca. Bolesny wyrzut: Dlaczego?! Oczy zasnuwają się mgłą. Czy to rosa dżdżystego wiosennego poranka?

Włodzimierz Poźniak

*
* *

Są natury, które dla jednego przeżycia oddadzą „cały świat", po duszę włącznie czyli, po życie. Nazywają takich ludzi: „Awanturnicy". Zresztą, pisał o tym Goethe w Fauście i inni też, że aż poczęto przeżywać to na papierze. Niektórym wystarczała garstka byle czego, inni, jak Conrad, Kipling, Byron, musieli przeżywać „naprawdę". Wszystko to sprawiało wiele zamieszania biografistom, a, w epoce „romantycznej", było furią żądzy czynu, szczęśliwą, gdy kończyła się w kałamarzu. Jan Sebastian Bach nie był awanturnikiem. Jego wszystkie przeżycia szły naturalną funkcją, odrazu i poprostu, na papier. Prostota, nie sztuki, ale tej funkcji, równała się u jemu podobnych, prostocie zwykłych zawodów rolnika i pasterza, co plecie koszyki trzcinowe na ser z koziego mleka. Widziałem takich ludzi, u stóp najwspanialszych gór, siedzących na kamieniu. Pachnące krzewy i kwiaty, trzody schodzące do zagród, gdy słońce oświecało z dołu aż sine od purpury kamienie. Rybacy tak samo.

Wiedzą co łapią w sieci u brzegu; wielki Ocean ich żywi, jak ziemia oracza. Ziemia, łąki górskie i te fale spienione, nie są wzruszeniem, ale życiem tych ludzi, jak pisanie muzyki było życiem Bacha.

Ocean czy nie ocean, Bach czy nie Bach: siedziałem w „Atmie" na pięterku, kilka sążni łączki pod spodem, kosił ją właśnie góral, a zamykał prześwietlony Giewont i buki, już czerwieniejące. A z dołu, co pewien czas kilka taktów i przerwa. Potem było: „Pan rektor już prosi na obiad", i szło się nadół. Rektor mawiał: „ostatecznie, nie trzeba zapominać o tym że jestem rektorem..." i siedział dalej przy pianinie. W rzeczywistości, może podświadomie czekał na to, żeby przegrać ostatnią pieśń kurpiowską. Przegrywając poprawiał coś jeszcze. Wszystko spływało zwyczajnie, aż po mrok. A kiedy z mroku, przez otwarte okno dochodziły głosy i dźwięki muzyki góralskiej, przerywał rozmowę i mówił: „słuchaj jak górale krzyczą". — To wszystko cofnęło się w przeszłość.

Zygmunt Mycielski

*

Spotykaliśmy się nieraz w Zakopanem. Pisał w tym czasie swoje ostatnie dzieła — rzeźbił mistrzowskim dłutem, niby marmurowe posągi Czwartą Symfonię i Koncert skrzypcowy.

Widziałem Go raz owego lata w Kościeliskach na zabawie góralskiej u Ferdynanda Goetla. W izbie, w której siedzieliśmy, ustawiony był długi stół, a przy nim wszystkie niemal znakomitości przebywającego podówczas w Zakopanym świata artystycznego. Byli obaj bracia Goetlowie, jako gospodarze, był Rafał Malczewski, Bruno Winawer, Słonimski i wielu, wielu innych.

Szymanowski nie brał udziału w ogólnej rozmowie. Uwaga jego skierowana była na drzwi wiodące do sąsiedniej izby, skąd dochodziły dźwięki góralskiej muzyki i rytmiczny tupot tańczących. Tańczył Józef Krzeptowski „pierwszy tancerz Podhala". Tańczył zapamiętale. Nogi i cały jego korpus wykonywały nieprawdopodobnie zwinne i szybkie, zaledwie uchwytne ruchy. Było w tym tańcu coś ekstatycznie wprost zmysłowego, coś co porywało, coś leżącego na granicy pomiędzy orgią a uduchowieniem. Szymanowski nie mógł oderwać wzroku od nóg tancerza, słuch Jego wchłaniał muzykę góralskiej kapeli, a kiedy zagrali „Jaworzyńską nutę", widziałem, ile czuł i przeżywał.

„Jest w tej muzyce i w tym tańcu jakaś niesłychanie sugestywna siła — pierwotna, odwieczna i praludzka".

To były słowa Szymanowskiego. Nasuwa mi się to zawsze na myśl, ile razy słyszę „Harnasie". Ileż tam takiej właśnie siły wydobywa się poprzez wyrafinowaną doskonałość środków techniki kompozytorskiej! Może dlatego najbliższe są „Harnasie" tym z pośród słuchaczy, którzy znają i czują świat Podhala, jego psychikę, jego tradycje, legendy bohaterskie, jego malowanki na szkle, rzeźbione sosręby, szerokie pasy skórzane

z gwoździami, jego taniec i muzykę. Jakżeż bliskie i drogie jest to dzieło dla tych, którzy sami nieraz włóczyli się nocą z góralami po drogach i „w dwunastu chłopa" śpiewali te same pieśni, które On uwiecznił i pokazał na podziw światu w „Harnasiach"; dla tych, którzy w obliczu majestatycznych szczytów tatrzańskich wsłuchiwali się nieraz w delikatne brzmienie dzwonków owiec, schodzących na halę i którzy noce spędzali przy ogniu, w szałasach juhaskich, gdy księżyc świecił przez szpary.

Zabawa miała się już ku końcowi — Szymanowski począł się żegnać ze znajomymi. Wówczas orkiestra góralska zagrała mu marsza Chałubińskiego. Kłaniał się i wydawał jakby zażenowany. Jest to bowiem nie byle zaszczyt: tak witają i żegnają górale tylko bardzo przez siebie kochanych i szanowanych „panów". Świat góralski zrozumiał i odczuł Szymanowskiego, tak jak On go wzajem odczuł i zrozumiał.

Pamiętam, że niedługo potym, jeszcze pod wrażeniem pierwszego wykonania koncertu skrzypcowego, byłem na próbie w Filharmonii w przeddzień jubileuszowego koncertu kompozytorskiego Szymanowskiego. Wykonywano jego nowe pieśni na sopran z orkiestrą. Jakże byłem zażenowany, gdy po skończonej próbie Szymanowski, z nieporównaną prostotą zapytał, jak mi się te pieśni podobały...

Czyż mogłem choć na chwilę przypuścić, że właśnie po raz ostatni przeżywam dzień, który był zawsze dla mnie niejako świętem, dzień elektryzujący już z afiszów: dzień wykonania nowego dzieła Szymanowskiego!

Czyż mogłem uwierzyć, gdy kilka miesięcy temu rozeszła się wieść o niebezpieczeństwie grożącym Jego życiu, że już nigdy więcej nie spotka się Go tak poprostu przy kawie, w jakiejś kawiarni warszawskiej, czy zakopiańskiej, aby porozmawiać o wielu rzeczach ciekawych; że nie będę Go widział na jakimś znów „festynie" góralskim, zasłuchanego w Sabałowej, lub Janosikowej nucie; że nigdy już nie będzie nas zachwycał swoim urokiem osobistym, swoją wytworną, ujmującą prostotą!

Jakże ciężko i trudno pogodzić się z tym, że człowiek, który jeszcze tak niedawno żył i tworzył pomiędzy nami, oderwany jest od nas na zawsze. Człowiek, który do końca nie ustawał w tytanicznej pracy nad dziełem swego geniuszu, którego choroba toczyła w pełni sił twórczych, aż zmogła Go u szczytu, że runął, jak dąb powalony wichrem, jak okręt zwyciężony burzą.

Wawrzyniec Żuławski.

*
* *

W ostatnich latach wspominano czasem, że Szymanowski piszę mszę [1]. Wiadomo jednak z wypowiedzeń się samego Szymanowskiego, że ta forma muzyczna mniej mu odpowiadała [2]. Wszak zewnętrzną okolicznością, która

---

[1] T. Z. Kassern — Konkurs chórów..., Muzyka Kościelna, Poznań, 1933, nr. 11/12, str. 173.

[2] K. Szymanowski — Myśli o muzyce religijnej. Muzyka, Warszawa, 1926, nr. 11/12, str. 597.

wpłynęła na przyśpieszenie skomponowania „Stabat Mater" było podsunięcie mu myśli stworzenia mszy żałobnej. Szymanowski przeciwstawił jej myśl swoją i zrealizował ją w r. 1925/6, dzięki czemu zyskała Polska wspaniałe dzieło oratoryjne. Jednakże myśli skomponowania mszy (nie żałobnej, jeno solennej) Szymanowski się nie wyrzekał. Przeciwnie — nad planami jej począł się dość żywo zastanawiać w czasie, gdy ratował swe nadwątlone zdrowie w sanatorium Guardaval w Davos. W kwietniu 1930 r. pisał z właściwą sobie, tak ujmującą u ludzi prawdziwie wielkich prostotą, że „ośmiomiesięczne nicnieróbstwo, stosowane konsekwentnie jako system kuracyjny nie pozostaje bez niejakiego śladu na sprawności myśli, mam (jednak) nadzieję, że nie nadługo!"..., bo „oto mam zamiar napisania Mszy Św.; chodzi mi o to czy „Credo" jest konieczną, organiczną częścią takiego utworu? Wiem że niektórzy kompozytorowie przepuszczali ten czy ów śpiewany tekst, nawet „Missa Solemnis" — o ile sobie przypominam — zawiera tylko 5 części, jak również niektóre Msze Moniuszki. Wyznam iż „Credo" jest zdaniem mojem najmniej pociągającym tekstem dla kompozytora, już nawet przez swą długość, tak zawsze kłopotliwą dla chóralnego zespołu...".

Nie mam natomiast pisemnych dowodów na to, że poza mszą istniał jeszcze plan innego dzieła o charakterze oratoryjnym, a jednak jestem przekonany, że dzieło to zostało by nawet wcześniej zrealizowane aniżeli msza, gdyby Szymanowski mógł był pracować w spokoju i bez troski o byt. Chodzi o jego „ulubione Gorzkie Żale". Co o nich Szymanowski powiedział pisemnie [3], to samo poruszał również w rozmowach, stwierdzając, że temat ten go pociąga, że myśli o podejściu do niego. W tym jednak czasie (jesień 1931 r.) zorjentował się, że będzie musiał ciężko a dorywczo pracować na utrzymanie, bo nie tylko kompozycjami ale również osobistym ich wykonywaniem i... skomponował czwartą symfonię (z fortepianem)!

Gdy dziś schylamy głowy przed sarkofagiem kryjącym prochy genialnego twórcy, zdajemy sobie sprawę, że przedwczesna śmierć Szymanowskiego dotknęła boleśnie przede wszystkim kulturę Polską, pozbawiając ją dzieł, jakimi często wielcy twórcy zwykli byli obdarzać ludzkość w późniejszych latach swego życia [4]. Zostaliśmy pozbawieni polskiego, a jak oryginalnego odpowiednika do bachowskiej pasji według św. Mateusza.

X. Hieronim Feicht

Stefan Śledziński-Lidzki

POWRÓT

W chmurny kwietniowy poranek wyrzucił nas na dworcu w Zbąszyniu pociąg warszawski. Noc zeszła na wspólnej gawędzie, a nie były to wspominki, jak o zmarłym. Po prostu nie umieliśmy zdobyć się na to, by w rozmowie

[3] K. Szymanowski, j. w.

[4] Wagner ukończył Parsifala w 69 r. życia, Haendel Mesjasza w 57 r., Haydn oratoria po 65 r., a również Beethoven liczył już 52 lat, gdy skończył mszę solenną i dziewiątą symfonię.

używać czasu przeszłego, owego tragicznego „był"! Raczej były to wspomnienia wspólnych przeżyć z kimś drogim, a chwilowo nieobecnym.

Grupkę naszą tworzyli: Sikorski, Mycielski, dwaj Taubowie, Chłapowski, oraz piszący te słowa. Czekało nas powitanie na granicy wagonu z trumną wielkiego muzyka.

Na stacyjnej bocznicy stał już brankard — zwykły wóz bagażowy — mający za kilka godzin stać się relikwiarzem szczątków Karola Szymanowskiego. Wagon zupełnie nie przysposobiony czekał na kwietną dekorację, o którą wczoraj w ostatniej chwili depeszowałem do Poznania, nie mając pewności, czy zdąży się ją przygotować. Ale choć pozornie było to nie możliwe, w godzinę po naszym przybyciu nadjechało auto ciężarowe z kwieciem i dekoratorami i, zanim nadszedł pociąg niemiecki, kiry i kwiaty przekształciły wagon w kaplicę żałobną.

Jeśli wspominam o tym drobnym fakcie, to aby na tym przykładzie zaznaczyć, jak chętnie i z przejęciem spełniano trudne nieraz i wymagające gwałtownego pośpiechu żądania komitetu. Ofiarność i życzliwość spotykaliśmy na każdym kroku i tylko dzięki temu uroczystości żałobne wypadły tak, jak je wszyscy widzieliśmy.

A i sam komitet! jakże różnił się od tego, co się zwykle pod tą nazwą rozumie. Nie wysyłano żadnych zaproszeń, nie szukano dostojnych firm. Po prostu na tragiczną wieść zebrała się w ciasnym pokoiku ministerstwa grupka stroskanych ludzi, którzy tak, jak w najbliższej rodzinie wzięli na siebie organizację pogrzebu. Nie było przewodniczących i sekretarzy, mówiło się ot tak: nadajesz się do tego, więc to zrobisz — i dziwnie jakoś nie było ani kwasów, ani pomyłek. Co dzień zresztą zgłaszał się do pracy ktoś nowy, nie zawiadomiony specjalnie i zaraz stawał do roboty. Może była to grupka uzurpatorów, może i byli to delegaci takiego czy innego ministerstwa czy towarzystwa, przede wszystkim jednak byli to ludzie bliscy sobie odczuciem ogromu straty, złączeni bólem zupełnie osobistym!

Zasygnalizowano wreszcie pociąg z Niemiec. Wyszliśmy na peron — mała grupka, do której dołączył się delegowany przez poznańską dyrekcję kolejową urzędnik i zawiadowca stacji. Stoimy wkrótce przed zwykłym towarowym wagonem, zaplombowanym i jakimś dziwnie samotnym. Tylko mała nalepka z napisem „Leiche" świadczy, że to właśnie tu...

Za kilka minut pociąg osobowy z Poznania przywozi jeszcze kilka osób. Oto idzie Jahnke, Lisicki, Poradowski, panie Konatkowska i Lisicka. Raczek i Wiechowicz nie mogli przyjechać, są zajęci uroczystością poznańską. Z pomiędzy podróżnych wyplątuje się Perkowski, wezwany z Torunia — jesteśmy wszyscy.

Przetoczono wreszcie wagon na rampę, gdzie czeka przybrany żałobnie wóz polski. Grupka kolejarzy odplombowuje i otwiera wóz. Oczy wszystkich wpatrzone wyszukują w stercie wieńców trumnę. Jej surowy kształt wbija się w pamięć; utrwali się on na całe życie w wizji żałobnych świec sali konserwatorium, w triumfie krakowskiego rydwanu. Ale to pierwsze z nią zetknięcie, gdy bezwzględnością i srogością swego zarysu przeciwstawia się naszym oczom, jest najbardziej wstrząsające. Więc to naprawdę stało się!

Powoli wynoszą z wnętrza wagonu wieńce. Oto swastyka z wieńca Reichsmusikkammer. Obok znak rodła, godło Polaków z zagranicy. Na czerwieni

wstęg nazwiska i godności naszych zagranicznych przedstawicielstw. A na trumnie przywiędła wiązanka z liśćmi palm, z prostym napisem „Karolowi Szymanowskiemu — Paderewski". U stóp trumny troskliwe ręce wyszukują zapieczętowaną walizeczkę — to odlew pośmiertnej maski.

Na wybitej kirem podłodze wagonu ustawiono trumnę, ułożono wieńce. Przed otwartymi drzwiami ustawia się warta honorowa kolejowego przysposobienia wojskowego. Na stacyjny maszt flagowy wyciągają flagę narodową, zatrzymując ją w połowie. To samorzutny hołd żałobny zawiadowcy stacji, ale to coś więcej jeszcze, bo pierwszy żałobny gest powitania ojczyzny dla wielkiego syna, pierwszy odruch społeczeństwa na widok majestatu tej trumny, pierwsza świadomość wielkiej straty, zbudzona w tych, którzy — być może niestety — nie słyszeli choćby jednego taktu muzyki Szymanowskiego.

Powoli biegnie pociąg przez poznańskie równiny. Na małych, śpiących stacyjkach ruch niewielki. Jest przecie niedziela, więc na peronach świątecznie ubrani spacerowicze raz po raz obnażają głowy przed wagonem, na którym ręka kolejarza ze Zbąszynia nakreśliła kredą wielki krzyż. Milknie gwar stacyjny, a ludzie zastanawiają się nad wielkością, która ostała się śmierci. Wówczas powoli staje się jasnym, że ta ostatnia podróż Szymanowskiego jest jednym jeszcze jego czynem dla kultury polskiej, cudownym i jakże potrzebnym dla mas stwierdzeniem niezniszczalności wartości duchowych, zaprzeczeniem wszelkiego materializmu.

Przez zbite gromady tłumu na dworcu poznańskim z trudem przebijają się dźwięki żałobnej pieśni. Mikrofony, mowy, fotografie — i znowu muzyka. Ale nie świetnie zorganizowana uroczystość na peronie, tylko morze głów ludzkich na placu i ulicach przy dworcu, tylko żywa girlanda na moście Kaponiery utwierdza nas w tym przekonaniu. Ci ludzie to nie amatorowie sensacji, boć w oczach ich zaledwie mignął zamknięty wóz, unoszony pędem pociągu. Przyszli oni uczcić to, co jest wielkiego w narodzie, a wagon żałobny wielkiego twórcy musiał im nasunąć myśl o wielkości tworów ducha, dzieł sztuki!

Im dalej, tym więcej tych dowodów. Oto stacyjka w Słupi, gdzie uszykowane na peronie dzieci szkolne witają wóz żałobny, a personel stacyjny pręży się w honorach służbowych. Oto Koło, gdzie gromada najmłodszych harcerzątek przynosi do wagonu z trudem uzbierany bukiecik kwiatków. Niestety, postój jest tak krótki, że nie sposób otworzyć wagonu. Dopiero na następnej stacji składamy ten wzruszający dowód czci na trumnie.

Ostatni przed Warszawą postój w Kutnie. Stacja jak w Poznaniu zapełniona tłumami. Nie przewidziana i spontaniczna manifestacja żałoby, śpiewają chóry, po tym gra orkiestra wojskowa. Przed otwartym wagonem przechodzą w skupieniu ludzie, składają wieńce, kwiaty. Nikt nie pilnuje porządku, nie reguluje ruchu, mimo to ludzie w skupieniu i spokoju mijają szeroko rozwarte wrota. Ilu z tej tysiącznej rzeszy uprzytomniło sobie wtedy po raz pierwszy wielkość muzyki!?

Powoli wtacza się wagon na stację warszawską. Głęboka cisza i ciemność, podkreślona blaskiem pochodni. Karol Szymanowski po raz ostatni przybył do Warszawy!

Stefan Kisielewski

OSTATNIA PODRÓŻ KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Karolowi Szymanowskiemu nie było danym umrzeć w ojczyźnie. Ostatnie miesiące zmagań z gruźlicą tą „polską chorobą" upłynęły mu w dalekiej Szwajcarii i tam w sanatorium pod Lozanną uległ wreszcie w nierównej walce. Lecz zwłoki jego powróciły do kraju; odbył ostatnią, żałobną a przecież tryumfalną podróż. Z końcowych tej podróży etapów zdajmy tutaj krótką relację.

*

Zimny, bezgwiezdny przedwiosenny wieczór. Jeden z tych wieczorów, kiedy to wiosna, bliższa w rzeczywistości niż kiedykolwiek, wydaje się daleką, uroczą wizją, zagubioną gdzieś w ostrych podmuchach północnego wiatru. Na dworcu warszawskim obok wylotu Chmielnej zgromadziliśmy się — czarny tłum ludzki — ci wszyscy, dla których nazwisko Szymanowski nie było tylko obojętnym dźwiękiem lecz miało swoją ważką wymowę, swoją treść wewnętrzną, wyrażającą się sumą głębokich przeżyć artystycznych Czekamy na mistrza w zimny i nieprzytulny wieczór, w miejscu jakby przeznaczonym na to, aby stało się scenerią beznadziejnie smutnych wydarzeń. Specjalną ponurością tchnie ten zakątek dworca w nocy: zwrotnice kolejowe, szyny, jakieś baraki, składy węgli a naokoło obdrapane wysokie kamienice — wszystko oświetlone mdłym światłem kilku lamp i pochodniami. Czarny karawan i wóz na wieńce, niespokojny tłum, w oknach kamienic postacie milczących widzów a nad dachami bezgwiezdne niebo — oto odpowiednie zaiste tło Kulimy się pod dotkliwym chłodem wieczoru a nad nami jak bolesny znak zapytania unosi się myśl o tej śmierci przedwczesnej i samotnej.

Już z głębi nocy dolatuje oddalony gwizd lokomotywy. Nigdy nie lubiłem tego dźwięku, lecz dziś wydaje się on wyjątkowo złowieszczy. Za chwilę na stację powoli wtacza się czarny wagon osłonięty krepą. Drzwi wagonu zostają rozsunięte i ukazuje się nam wnętrze: trumna tonie w kwiatach i wieńcach.

Tłum zafalował i zasłonił drzwi wagonu. Chór intonuje żałobną kantatę, widzowie wychylają się z okien i balkonów aby zobaczyć jak najwięcej... Lecz już oto za chwilę trumna na barkach ludzi w czarnych liberiach uniesiona zostanie wysoko na karawan. Poprzedza ją duchowieństwo; za nimi na poduszkach odznaczenia zmarłego; za karawanem wóz pełen wieńców, rodzina, delegacje i bezimienny tłum, który wysypał się z dworca na ulicę. Idziemy do Konserwatorium, gdzie w zamienionej na kaplicę sali koncertowej stanie trumna. Na ulicach latarnie przysłonięte krepą; tłumy ludzi raczej zaciekawionych niż wzruszonych. Oto Warszawa — ta Warszawa lekkomyślna i niewdzięczna, Warszawa, która nieraz niegościnnie przyjmowała swych wielkich synów, której i Karol Szymanowski niejedną gorzką zawdzięczał chwilę — ta Warszawa niewierna, którą jednak wszyscy kochamy...

*

Wielka sala konserwatorium tonie w kwiatach. Okna zasłonięte krepą, dwa szeregi świec oświetlają błyskające w półmroku srebrną żałobą wielkie organy. Pomiędzy świecami — na wzniesieniu — trumna. Mahoniowa, płaska, zagranicznego kroju — stanowi serce tej mrocznej sali — jej duszę. Na trumnie barwna wiązanka od Paderewskiego — naokoło wieńce, wieńce i wieńce... Przy trumnie zakwefione kobiety — to rodzina Zmarłego.

O godzinie 2-ej rozpoczyna się uroczystość dekoracji trumny wielką wstęgą orderu Odrodzenia Polski. W półmroku ustawiają się delegacje z wieńcami, z balkonu rozbrzmiewa marsz żałobny Beethovena. Na salę wchodzi minister W. R. i O. P. Świętosławski. Siwy pan przyklęka przed trumną, po czym układa na poduszce wstęgę orderu. Po skończonej uroczystości minister opuszcza salę, za nim większość obecnych. Pozostaje tylko warta honorowa: czterech co kwadrans się zmieniających przedstawicieli sztuki, którzy strzec będą na widok publiczny oddanej trumny aż do wieczora, do chwili, gdy przeniesiona zostanie do kościoła św. Krzyża.

*

Dzień 6-go kwietnia w Warszawie to dzień prawdziwie wiosenny. Wiosna w mieście: barwny błękit nieba ponad dachami, blask słońca odbity od bruków i szyb wystawowych, tłumy falujące na ulicach. Ludzie zgrzani, pomęczeni, w zimowych jeszcze płaszczach, ale radośni, podnieceni, jacyś zaciekawieni. Wiosna w mieście to jakby promienna rewolucja. Na zalanym słońcem placu przed kościołem św. Krzyża szumi rozgadany tłum ludzki. I dopiero gdy ogarnia nas półmrok i chłód nawy kościelnej, gdzie zaledwo ułamki słonecznych promieni przedostają się przez zasłonięte wysoko pod sklepieniem okna — gdy widzimy królującą przed ołtarzem w powodzi kwiatów trumnę — przychodzi opamiętanie. Przecież to nie radość wiosenna dzisiaj — to żałoba. Znów natrętna myśl o przedwczesnej, o tej jeszcze niepotrzebnej śmierci gorzkim wyrzutem wkrada się do słonecznej atmosfery dnia, jakby czarną gazą zasłania złociste promienie słońca.

A kościół pełen ludzi, wieńców, kwiatów... Ks. biskup Gall odprawia mszę — wpatrujemy się w ołtarz, gdy oto nagle gdzieś z głębi spływają dźwięki. To „Stabat Mater" Szymanowskiego. Jak trafnym był pomysł wykonania tego dzieła w kościele! Z napiętą uwagą, z wyostrzoną wrażliwością słuchamy i odnajdujemy znajome, charakterystyczne zwroty muzyczne — to przecież cały kościół pełen jest najprawdziwszego Szymanowskiego. Mocne, rytmiczne skandowanie męskiego chóru nabiera tutaj jakiejś chłopskiej modlitewnej tężyzny; chłodne kantyleny oboju są jak dźwięki klarownej fisharmonii; wsłuchujemy się w każdy akord jak w zmiany intonacji dobrze nam znanego głosu...

Oto i koniec nabożeństwa, kazanie — i tłum wysypuje się na rozsłonecznioną ulicę. Sztandary, delegacje, wieńce i tłumy — olbrzymie tłumy. A na przedzie na wysokim karawanie — znowu ta cudzoziemska, mahoniowa trumna a na niej — białoczerwona wiązanka z dalekiej Szwajcarii. Jak we śnie postępujemy w kondukcie a w uszach brzmią ciągle oboje i klarnety,

soprany i tenory... Jak we śnie mija olbrzymi zapełniony tłumem i zalany słońcem Plac Teatralny; na tarasie orkiestra opery — głuchy odgłos kotłów, potem fragment ze „Zmierzchu Bogów". I znów dalej osłonecznionymi ulicami pod gmach Filharmonii. Wszędzie tłumy ludzi, odkryte głowy, zaciekawione oczy i to słońce, słońce które woła do życia podczas gdy tutaj śmierć odprawia swoje powolne obrzędy. I tak wśród słońca, oszołomieni, z niejasnym poczuciem winy w sercu, z dalekimi refleksami jakichś zagubionych w pamięci fraz muzycznych — wchodzimy na dworzec.

*

Kraków przyjął Szymanowskiego mglistym, rozpłakanym dniem kwietniowym. Zimny, beznadziejnie szary poranek, w powietrzu jakaś mokra mgła, jakiś deszczyk uporczywy. O godzinie7-ej rano na dworcu zebrała się nieliczna gromadka ludzi. Między nimi jak barwna plama — góralska delegacja — orkiestra Obrochtów. Ich barwne stroje, żywe opalone twarze, bystre oczy boleśnie kontrastują z szarą, deszczową, żałobną atmosferą. Gdzieś z bocznego toru weksluje lokomotywa z czarnym wagonem. Drzwi się rozsuwają, na bok odrzucone zostają zwiędłe, zgniecione wieńce. Kolejarze wynoszą trumnę, wstawiają ją do czarnego samochodu, który zawiezie ją do kościoła Mariackiego. Obrzęd ponury, jakiś prozaiczny — przygnębiający.

*

Dobrze jest o 8-ej rano, na parę godzin przed nabożeństwem zasiąść w stallach prezbiterium kościoła Mariackiego i wpatrywać się w samotną trumnę wśród zieleni, między wysokimi białymi świecami. Wznosimy oczy ku strzelistym, kolorowym ostrołukom sklepienia — tak strzeliste bywają loty twórcze człowieka-artysty. W kościele panuje drżący, barwny półcień, hen u góry pod samym stropem kolorowe witrażyki jak szmaragdy i rubiny świecące w półmroku. A w dole pełno szeptów i nabożnych westchnień — to stali o tej porze bywalcy kościoła: jakieś babcie z zaczerwienionymi oczyma, garbus nieszczęsny, dziewczynki ze szkolnymi teczkami — ci co już z życia wyszli i ci co jeszcze żyć nie zaczęli. Zdziwionymi oczyma patrzą na tę, przed słynną rzeźbą Wita Stwosza stojącą trumnę, na czerwone poduszki przed nią umieszczone; na poduszkach — ordery zmarłego — widome oznaki ludzkiego uznania. A nade wszystko dzwoni cisza kościoła, cała sklepiona przestrzeń unosi się jak rozpylona smuga kolorowego, wibrującego światła.

*

Lecz oto ludzie przerwali tę ciszę. Kościół napełnia się gwarem, tupotem — wtargnęły odgłosy z ulicy. Delegacje, sztandary, władze, wojsko, straż porządkowa. Ks. biskup Rospond celebruje uroczystą, żałobną mszę. I rozbrzmiewa znów muzyka, ale nie ta wczorajsza... To „Requiem" Berlioza huczy barokowym patosem; hałaśliwe puste larum rozbija się i rozłamuje po sklepieniach kościoła, jak próżne ludzkie dążenia do wzniosłości. Roztargnieni i oszołomieni wychodzimy na zapełniony tłumem rynek krakowski.

Deszczowo, tłumy ludzi, czarne flagi, dzwony biją... Ale to wszystko jak jakiś sen niezrozumiały, bo w uszach wciąż brzmią te głośne a bezsilne puzony i trąby z berliozowskiego „Dies irae". Roztargnionym wzrokiem błądzimy po pełnych ludzkich głów oknach kamienic tych krakowskich ulic; Rynek, Grodzka, Stradom, Krakowska... I dopiero skręciwszy w cichą, odludną ulicę Skałeczną, postępując szpalerem żałobnych masztów odnajdujemy znów ciszę, skupienie i myśl o Umarłych. Przed nami czarna brama klasztorna; trumna zdjęta z karawanu niesiona jest do wrót kościoła na Skałce. Na spotkanie wychodzi szereg postaci w jasnych habitach — to ojcowie Paulini idą przyjąć nowego gościa. Bo oto jesteśmy już na miejscu. Dzień rozjaśnia się, deszcz przestał padać ale słońca nie widać. W pochmurnym lecz krystalicznie jasnym powietrzu ogrodu klasztornego dźwięcznie brzmią żałobne śpiewy. To chór śpiewa. Brama ogródka kościelnego zamyka się, za nami został zgiełk i szum. Tutaj już tylko cisza i spoczynek. Tłum na stopniach kościoła zastygł w bezruchu aby wysłuchać przemówień. Mówią wiceminister Ujejski, prezydent Kaplicki, profesorowie Jachimecki i Sikorski. Od fasady kościoła, od dookolnych murów, od bezlistnych jeszcze drzew odbijają się słowa, sławiące dzieła i czyny zmarłego. Za chwilę trumna spocznie w krypcie pod wejściem do kościoła, pożegnana przez miłe sercu tony góralskiej kapeli. Spocznie obok Wyspiańskiego, Malczewskiego i wielu innych, pozostanie tutaj — a my znów zanurzymy się w szumie i zgiełku życia.

*

Wieczór w Krakowie; wieczór w obcym mieście. Jakaż melancholia tchnie z tych słów! Kraków, miasto przeszłości osnuwa nas smutkiem wspomnień i pamiątek, przytłacza ciężarem starych murów, przybytków dawnego życia. Subtelna melancholia liliowego zmierzchu na plantach pod Wawelem wciąga jak wodna toń w krainę kontemplacji. Jakże daleko wydaje się szumiąca i tętniąca życiem Warszawa. I w uspakajającym nurcie myśli znów powraca do nas Szymanowski, bolesnym refleksem zabarwiając tę krakowską chwilę zadumy między dniem wczorajszym a jutrzejszym; Karol Szymanowski, którego dziś pochowano lecz o którym powiedzieć można bez wahania: n o n o m n i s m o r i a r.

Olgierd Straszyński

TWÓRCZOŚĆ KAROLA SZYMANOWSKIEGO NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH

Gdy tracimy kogoś bardzo nam bliskiego — mimowoli zaczynamy rozglądać się dokoła, co nam zostało po tej drogiej Osobie... Szukamy po Niej pamiątek... Prócz fotografij, portretów, maski pośmiertnej, włosów w medalionie etc. bezcennym zdaje się każdy przedmiot, który tak niedawno stanowił własność zmarłej osoby. Każdy skrawek papieru, zapisany ręką Tego. który od nas odszedł na zawsze, staje się drogocennym skarbem.

Zrozumiałym tedy jest fakt, że po tak wielkiej stracie, jaką ponieśliśmy przed paru tygodniami zaledwie — cała twórczość Karola Szymanowskiego stała się jeszcze bliższa, jeszcze droższa sercu każdego Polaka!

W dobie tak szybkiego rozwoju muzyki mechanicznej niejednokrotnie skierowywano do mnie pytanie: Co mamy na płytach z dzieł Szymanowskiego?

Mimo, że było to całkiem naturalne pytanie — jakżeż było bolesne dla mnie, wertującego wszelkie spisy i katalogi płyt gramofonowych!

Boć przecie de facto żadnego większego dzieła Szymanowskiego nie nagrano dotąd na płyty (nawet za granicą!).

Wszelkie poczynania w tej mierze krajowe wytwórnie płytowe obalały argumentem: skoro nie można liczyć na zbyt tak popularnej muzyki jak fragmenty z najbardziej znanych oper St. Moniuszki, lub pieśni M. Karłowicza i St. Niewiadomskiego — to tym bardziej żadnych widoków nie ma nagranie mniej dostępnej dla ogółu muzyki Karola Szymanowskiego!

Zmierzam do tego, że bez specjalnego funduszu asygnowanego czy to przez Wydział Propagandy Ministerstwa W. R. i O. P., czy też M .S. Z., czy to przez Fundusz Kultury Narodowej, czy to zebranego przez miłośników muzyki K. Szymanowskiego o nagrywaniu Jego większych dzieł nie możemy nawet marzyć!

Tym nie mniej pewne drobne utwory zostały nagrane nie tylko za granicą, ale nawet w Polsce.

Spis nagranych kompozycyj poniżej załączam:

I. Nagrania zagraniczne:

1) „Fontanna Arethuzy" (Mity op. 30) jest w trzech różnych wykonaniach:

a) Józefa Szigeti'ego na płycie Columbia à 30 cm. LOX 162 (nagrane w Australii, Sydney N. S. W.).

b) Jacques Thibaud na płycie H. M. V. DB 2006 (à 30 cm.).

c) René Benedetti'ego na płycie Columbia D 13038 (płyta 25 cm. — utwór znacznie skrócony).

2) „Pieśń Roksany" z op. Król Roger.

a) w wyk. Ewy Bandrowskiej-Turskiej z tow. Berlińskiej ork. pod dyr. Weissmana, ODEON 217812 (à 30 cm.).

b) w transkrypcji Pawła Kochańskiego w wyk. Jaszy Heifetza, H. M. V. DB 2846 (płyta à 30 cm., nagrana w roku ubiegłym!).

II. Nagrania krajowe:

1) „Pieśń Roksany" z op. Król Roger (w transkr. P. Kochańskiego) w wyk. Eugenii Umińskiej, Columbia DM 1846 (nagrana na początku 1934 r.) przy fortepianie Jerzy Lefeld.

2) „Pieśń Kurpiowska" (w transkr. P. Kochańskiego) w wyk. Ireny Dubiskiej, Columbia DM 1931 (nagrana w końcu 1934 r.), przy fortepianie Jerzy Lefeld.

3) Kołysanka („L'Aïtacho Enia") w wyk. Wacława Niemczyka, Columbia DM 1721 (nagr. w 1933 r.), przy fortepianie Ludwik Urstein.

4) „Zulejka" w wyk. Stanisławy Korwin-Szymanowskiej, Parlophon 44163 (nagr. w 1930 r.), przy fortepianie Feliks Szymanowski.

5) Etiuda b-moll, op. 4 Nr. 3, w wyk. Leopolda Muenzera, Columbia DM 1775 (nagr. w 1933 r.).

6) Preludium c-moll w wyk. Aleksandra Kagana, Syrena-Elektro 8235 (nagr. w 1925 r.).

7) Najdroższą pamiątkę stanowi dla nas płyta nagrana przez samego Karola Szymanowskiego na fortepianie w październiku 1933 roku:

Są to dwa mazurki op. 50 Nr. 13 i Nr. 21, Columbia DM 1785.

Nie jest to zbyt udane zdjęcie pod względem technicznym; niestety, w krajowym atelier Polskich Zakładów Fonograficznych nie umieją „zdjąć" fortepianu.

Tym nie mniej jest to jedyna płyta, pozwalająca nam przypomnieć sobie interpretację własną dwu mazurków przez samego Mistrza, który odszedł od nas na z a w s z e!

P. S.: 1) Wszystkie nagrania krajowe są na płytach o średnicy 25 cm.

2) W spisie niniejszym pominąłem dwa utwory na chór mieszany: a) Hej wołki moje i b) Ach, któż tam puka w wyk. „Polskiej Kapeli Ludowej" pod dyr. St. Kazury (Syrena-Elektro 3331), którą od kilku lat z niewiadomych powodów fabryka wycofała ze sprzedaży.

BIBLIOGRAFIA TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

(ułożył Stefan Kisielewski)

Opus 1. 9 preludiów na fortepian. Nr. 1 h-moll, Nr. 2 d-moll, Nr. 3 Des-dur, Nr. 4 b-moll, Nr. 5 d-moll, Nr. 6 a-moll, Nr. 7 c-moll, Nr. 8 es-moll, Nr. 9 b-moll. Powstały w latach 1899—1900; wydane nakładem *„Spółki nakładowej młodych kompozytorów polskich"* w r. 1905, później przez *Universal-Edition*. Nr. 1 i 8 wydane osobno przez *Universal-Ed.*

Opus 2. 6 pieśni na głos solowy z fortepianem do słów Tetmajera. 1) „Daleko został cały świat". 2) „Tyś nie umarła". 3) „We mgłach". 4) „Czasem gdy na pół sennie marzę". 5) „Słyszałem Ciebie". 6) „Pielgrzym". Wyd. *Gebethner i Wolff*. Warszawa.

Opus 3. Wariacje b-moll na fortepian (temat własny). Wyd. *Piwarski i S-ka*, Kraków.

Opus 4. Cztery etiudy na fortepian. Nr. 1 es-moll, Nr. 2 Ges-dur, Nr. 3 b-moll, Nr. 4 c-dur. Wyd. 1906 przez *„Spółkę nakładową młodych kompozytorów polskich"*, później przez *„Universal-Edition"* Nr. 3 wydany osobno przez „Spółkę" i przez „Universal".

Opus 5. 3 fragmenty z poematów Jana Kasprowicza „Święty Boże" i „Moja pieśń wieczorna" na głos z fortepianem. Wyd. *Gebethner i Wolff*, Warszawa.

Opus 6. Pieśń **„Łabędź"** do tekstu Berenta. *Universal-Ed.* Głos z fort.

Opus 8. I-a **sonata fortepianowa** c-moll. Wyd. *Piwarski i S-ka*, Kraków.

Opus 9. **Sonata na skrzypce i fortepian** d-moll. *Universal-Ed.*

Opus 10. **Wariacje** na ludowy temat polski h-moll. *Universal-Ed.*

Opus 11. **Cztery pieśni** na glos z fort. do słów Micińskiego: 1) „Tak jestem smętny", 2) „W zaczarowanym lesie", 3) „Nademną leci w szafir morza", 4) „Rycz burzo". *Universal-Ed.*

Opus 12. **Uwertura koncertowa** E-dur. *Universal-Ed.*

Opus 13. **5 pieśni** na głos z fortepianem do słów Fr. Bodenstedta (przekład St. Barącza): 1) „Głos w mroku", 2) „Kołysanka Dzieciątka Jezus", 3) „Na morzu", 4) „Zulejka", 5) „Czarna lutnia". Wyd. *Piwarski i S-ka*, Kraków.

Opus 14. **Fantazja f-moll** na fortepian. Wyd. *Piwarski i S-ka*, Kraków.

Opus 15. **I-a symfonia f-moll.** Wykonana w r. 1907 i wycofana przez autora.

Opus 16. **Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę** — wycofane.

Opus 17. **12 pieśni** na głos z fortepianem do tekstów współczesnych poetów niemieckich w przekładzie St. Barącza. 1 „Wczesnym rankiem" (tekst Richard Dehmel), 2) „Tajemnica" (R. Dehmel), 3) „Zaloty" (R. Dehmel), 4) „Nocą" (R. Dehmel), 5) „Refleksja" (R. Dehmel), 6) „Zwiastowanie" (R. Dehmel), 7) „Po burzy" (R. Dehmel), 8) „Zawód" (R. Dehmel), 9) „Kołysanka" (Alfred Mombert), 10) „Dusza" (Gustaw Falke), 11) „Fragment" (Płomienny) (Alfred Mombert), 12) „Noc miłosna" (Martin Greif). Wyd. *Universal-Ed.* w 3-ch zeszytach.

Opus 18. Pieśń **„Penthesilea"** na głos solowy i orkiestrę. Fragment z muzyki do dramatu Wyspiańskiego „Achilleis". *Universal-Ed.*

Opus 19. **II-ga symfonia B-dur.** *Universal-Ed.*

Opus 20. **6 pieśni** na głos z fortepianem do tekstów Micińskiego: 1) „Na księżycu czarnym wiszę", 2) „Święty Franciszek mówi", 3) „Pachną mi dziwnie twoje złote włosy", 4) „W mem sercu baśń o jutrzence", 5) „Z mauretańskich śpiewnych sal", 6) „Na pustej trzcinie". Wyd. *Gebethner i Wolff*, Warszawa.

Opus 21. **II-a sonata fortepianowa** a-moll. *Universal-Ed.*

Opus 22. **„Barwne pieśni" („Bunte Lieder").** 5 pieśni na głos z fortepianem do słów poetów obcych w przekładzie St. Barącza: 1) „Pustelnik" (tekst K. Bulcke), 2) „Pieśń dziewczęcia u okna" (Alfons Paquet), 3) „Dla małych dziewczynek" (Emil Faktor), 4) „Nocy letniej srebrny cud" (Anna Ritter, 5) „Przeznaczenie" (Ricarda Huch). *Universal-Ed.*

Opus 23. **„Romance"** na skrzypce i fortepian D-dur. *Universal-Ed.*

Opus 24. **„Pieśni miłosne Hafisa".** Seria I-a. 6 pieśni na głos z fortepianem do parafraz niemieckich z tekstów arabskich Hansa Bethge. 1) „Życzenia", 2) „Jedyne lekarstwo", 3) „Płonące tulipany", 4) „Taniec", 5) „Zakochany wiatr", 6) „Smutna wiosna". *Universal-Ed.* Pieśni napisane w r. 1911, w r. 1922 zinstrumentowane na głos z orkiestrą, w tej wersji nie wydane.

Opus 25. **„Hagith"**, opera w jednym akcie według dramatu Feliksa Dörmanna. Tekst polski St. Barącza. Powstała w latach 1912—13; *Universal-Ed.*

Opus 26. **„Pieśni miłosne Hafisa"** na głos solowy z orkiestrą, seria 2-ga. 1) „Grób Hafisa", 2) „Serca Twego perły", 3) „Twój głos", 4) „Młodość w starości", 5) „Pieśń pijacka", 6) „Wschodni wiatr", 7) „Taniec", 8) „Życzenia". Trzy ostatnie pieśni wyjęte z I-ej serii op. 24. Cykl ten nie jest wydany, pozostaje w manuskrypcie.

Opus 27. **Trzecia symfonia** na solo, chór mieszany i orkiestrę. Tekst wokalny „Pieśń o nocy" zaczerpnięty z poety perskiego Mevlany Djelladdina Rumi'ego. Partytura wydana przez *Universal-Ed.* w r. 1925.

Opus 28. **„Nokturn i Tarantella"** na skrzypce z fortepianem. Utwór powstał w r. 1914, wyd. *Universal-Ed.* w 1921.

Opus 29. **„Metopes".** Trois poèmes pour piano. 1) „L'île des Sirènes", 2) „Calypso", 3) „Nausicae". *Universal-Ed.*

Opusc 30. **„Mythes".** Trois poèmes pour violine et piano. 1) „La fontaine d'Arethuse", 2) „Narcisse", 3) „Dryades et Pan". *Universal-Ed.*

Opus 31. **„Pieśni Księżniczki z bajki".** 6 pieśni na głos z fortepianem do tekstów Zofii Szymanowskiej. 1) „Samotny księżyc", 2) „Słowik", 3) „Złote trzewiczki", 4) „Taniec", 5) „Pieśń o fali", 6) „Uczta". *Universal-Ed.* Trzy z tych pieśni zostały zinstrumentowane, ale wersja ta pozostała narazie w manuskrypcie.

Opus 32(?). **„Demeter".** Pieśń na alt solo, chór żeński i orkiestrę do tekstu Zofii Szymanowskiej. Pozostaje w manuskrypcie.

Opus 33. **12 etiud** na fortepian. *Universal-Ed.* (3 zeszyty).

Opus 34. **„Masques".** Trois poèmes pour piano: 1) „Schéhérezade", 2) „Tantris le bouffon", 3) „Serenade de Don Juan". *Universal-Ed.*

Opus 35. **I-y koncert skrzypcowy** (skrzypce z towarzyszeniem orkiestry). *Universal-Ed.* (Partytura z głosami i wyciąg fort.).

Opus 36. **III-a sonata fortepianowa.** *Universal-Ed.*

Opus 37. **I-y kwartet smyczkowy** C-dur. *Universal-Ed.*

Opus 39. „Agawe". Kantata na sopran solo i chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry. Tekst Zofii Szymanowskiej. Pozostaje w manuskrypcie.

Opus 40. „Trois caprices de Paganini". Transkrypcja na skrzypce z fortepianem. *Universal-Ed.*

Opus 41. 4 pieśni na głos z fortepianem do tekstów Rabindranatha Tagore (przekład Jarosława Iwaszkiewicza): 1) „Moje serce", 2) „Młody królewicz" (I), 3) „Młody królewicz" (II), 4 „Ostatnia pieśń". *Universal-Ed.*

Opus 42. „Pieśni Muezzina szalonego". 6 pieśni na głos z fortepianem do tekstów Jarosława Iwaszkiewicza. Pieśni te zostały zinstrumentowane i w obu wersjach wydane przez *Universal-Ed.*

Opus 43. „Mandragora". Balet na małą orkiestrę; nie wydany.

Opus 44. 2 pieśni baskijskie na głos solowy z fortepianem; nie wydane.

Opus 45 — brakuje. Prawdopodobnie winny tu być zamieszczone „Słopiewnie" lub „Król Roger", które to utwory oba zostały przez Universal wydane jako opus 46.

Opus 46. „Król Roger" opera w 3-ch aktach. Libretto J. Iwaszkiewicza i K. Szymanowskiego. *Universal-Ed.*
„Słopiewnie". 5 pieśni na głos z fortepianem do słów Juliana Tuwima. „Słowisień", „Zielone słowa", „Św. Franciszek", „Kalinowe dwory", „Wanda". *Universal-Ed.* Pieśni te, zinstrumentowane na orkiestrę kameralną pozostają w manuskrypcie.

Opus 47. 4 tańce polskie na fortepian. Polonez, Oberek, Mazurek, Krakowiak. Wyd. *„Oxford University Press*" Londyn.

Opus 48. „Trois berceuses" na głos z fortepianem do tekstów Jarosława Iwaszkiewicza. *Universal-Ed.*

Opus 49. „Rymy dziecięce". 20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem do słów *K. Iłłakowiczówny.* 1) „Przed zaśnięciem", 2) „Jak się najlepiej opędzać od szerszenia", 3) „Mieszkanie", 4) „Prosię", 5) „Gwiazdka", 6) „Ślub Królewny", 7) „Trzmiel i żuk", 8) „Święta Krystyna", 9) „Wiosna", 10) „Kołysanka lalek", 11) „Gil i sroka", 12) „Smutek", 13) „Wizyta u krowy", 14) „Kołysanka Krysi", 15) „Kot", 16) „Kołysanka lalki", 17) „Myszy", 18) „Zły Lejba", 19) „Kołysanka gniadego konia", 20) „Nikczemny szpak". *Universal-Ed.*

Opus 50. 20 mazurków na fortepian (5 zeszytów po 4 mazurki). *Universal-Ed.*

Opus 51. Muzyka do dramatu T. Micińskiego **„Kniaź Patiomkin".** Pozostaje w manuskrypcie.

Opus 52. „La berceuse d'Aïtacho Enia" na skrzypce i fortepian. *Universal-Ed.*

Opus 53. **„Stabat Mater"** oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę. *Universal-Ed.*

Opus 54(?).
5 pieśni na głos z fortepianem do słów James'a Joyce; nie wydane.

Opus 55. **„Harnasie"** balet. *„Edition Max Eschig"*, Paryż.

Opus 56. **II-gi kwartet smyczkowy.** *Universal-Ed.*

Opus 57. **„Veni Creator"** na sopran, chór mieszany, orkiestrę i organy do tekstu Wyspiańskiego; w manuskrypcie.

Opus 58. **12 Pieśni Kurpiowskich** na glos solowy z fortepianem: 1) „Leciały żórawie", 2) „Wysła burzycka", 3) „Uwoz mamo", 4) „U jeziorecka", 5) „A pod borem siwe kunie", 6) „Bzicem kunia", 7) „Ściani dumbek", 8) „Leś głosie po rosie", 9) „Zarzyj ze kuniu", 10) „Ciamna nocka ciamna", 11) „Wysły rybki wysły", 12) „Wszyscy przyjechali". Wyd. *Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie, 3 zeszyty.*

Opus 59. **„Litania"** na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę. Słowa J. Lieberta. Utwór niedokończony, pozostaje w manuskrypcie.

Opus 60. **„Symphonie Concertante"** na fortepian z orkiestrą. *„Edition Max Eschig"*, Paryż.

Utwory nie objęte liczbą opus.

Preludium i fuga cis-moll na fortepian. *Wyd. „Signale" Berlin.*

„Vocalise — Etude" na głos z fortepianem. Wyd. *„Edition Alphonse Leduc".*

„Pieśni polskie". Opracowanie pieśni patriotycznych i żołnierskich na fortepian wespół z Feliksem Szymanowskim.

6 Pieśni Ludowych (kurpiowskich) na chór mieszany. Nakładem *Wielkopolskiego Związku Kól Śpiewaczych.*

21-y mazurek na fortepian — nie wydany.

Dwie pieśni żołnierskie na głos i fort., nie wydane.

Różne szkice zachowane w papierach Zmarłego, m. in. szkice do dalszych „Litanii", i do „Concertina" na fort. z orkiestrą.

Transkrypcje na skrzypce z fortepianem w opracowaniu Pawła Kochańskiego.

„Pieśń Roksany". *Wyd. Universal Ed.*

„Pieśń kurpiowska". *Wyd. Universal Ed.*

Taniec z „Harnasiów". *Wyd. Universal Ed.*

W bibliografii tej brak, opusów 7-go i 38-go, których nie udało się ustalić.

SZKIC BIBLIOGRAFII PISM I WYWIADÓW KAROLA SZYMANOWSKIEGO Z LAT 1920 DO 1932.

Ułożył

Witold Hulewicz.

1. **„Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce".** — „*Nowy Przegląd Literatury i Sztuki*", Warszawa, lipiec 1920. Tom I, Nr. 2, Str. 215—235.

2. **„Karol Szymanowski o muzyce współczesnej".** Wywiad specjalny „*Kurjera Polskiego*", Warszawa, 12. XI. 1922. Podpis: *J. M. R.* (Jerzy Mieczysław Rytard.).

3. **„My splendid isolation"**, artykuł w „*Kurjerze Polskim*" Warszawa, 26. XI. 1922.

4. **„Opuszczę skalny mój szaniec"...** „*Rzeczpospolita*" 6. I. 1923. Polemika ze St. Niewiadomskim i P. Rytlem.

5. **„Moskalomania à rebours"**, artykuł w „*Rzeczypospolitej*", Warszawa, 14. X. 1924, Nr. 280.

6. **Odpowiedź T. Szewczence** na artykuł w „*Za swobodu*" z drugiej połowy października 1924 — artykuł w „*Warszawiance*", Warszawa, 19. XI. 1924. (Tytuł?)

7. **„Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej".** Słowo wstępne, wygłoszone w Filharmonii Warszawskiej na uroczystym obchodzie 75-ej rocznicy zgonu Fr. Chopina. — Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, listopad 1924. Rok I, Nr. 1. Str. 3—5.

8. **„Fryderyk Chopin"** (książka). Biblioteka Polska, Warszawa, 1925. Stron 8 nlb. i 37 i 1 nlb.

9. **„Maurice Ravel — z okazji pięćdziesięciolecia od dnia urodzin".** Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, marzec 1925. Rok II, Nr. 3. Str. 94—96.

10. **Artykuł o Igorze Strawińskim** (?).

11. **„Zagadnienie „ludowości" w muzyce".** — Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, październik 1925. Rok II, Nr. 10. Str. 8—13.

12. **„Pamięci Romana Statkowskiego".** — Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, listopad—grudzień 1925. Rok II, Nr. 11—12. Str. 94—95. (Autor nazwał w rozmowie ten szkic „mało ważnym").

13. **Artykuł o muzyce góralskiej** (tytuł?) w miesięczniku „*Pani*", Warszawa, 1925, Nr. 1. (Patrz niżej: pozycja 20.)

14. **„Drogi i bezdroża muzyki współczesnej".** (Wstęp do większej zamierzonej pracy.) Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, maj 1926. Rok III, Nr. 5. Str. 203—205. (Autor wyraził się o tym artykule: „Mglisty i zawiły...")

15. **„Na marginesie „Stabat Mater" (Myśli o muzyce religijnej")** — wywiad. Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, listopad—grudzień 1926. Rok III, Nr. 11—12. Str. 597—599.

16. **Odpowiedź na ankietę** z okazji stulecia śmierci Beethovena — miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, marzec (?) 1927.

17. Ten sam tekst po niemiecku we „*Frankfurter Zeitung*" lub „*Vossische Zeitung*", marzec 1927.

18. **Odpowiedź na ankietę o romantyzmie** — w numerze specjalnym miesięcznika „*Muzyka*", Warszawa, 1929, jest to skrót dłuższej rozprawy, wymienionej w pozycji 19.

19. **„O romantyzmie w muzyce".** — Miesięcznik „*Droga*", Warszawa, 1929. Nr. 1 i 2.

19a. **„O romantyzmie w muzyce.** — „*Kwartalnik Muzyczny*", Warszawa, kwiecień 1929. Rok I, Nr. 3. Str. 284—297. (Jest to przedruk rozprawy wymienionej w pozycji 18.

20. **„O muzyce góralskiej".** — Miesięcznik „*Muzyka*", Warszawa, 20. I. 1930. Rok VII, Nr. 1. Str. 15—21. — Jest to fragment z przedmowy do „*Muzyki Podhala*" Mierczyńskiego (patrz niżej poz. 21) z dodatkiem artykułu z „*Pani*" (patrz wyżej wyżej poz. 13).

21. **Przedmowa do „Muzyki Podhala"** (wydanie albumowe) Mierczyńskiego.

22. Przedruk fragmentu z artykułu w „*Drodze*" (patrz wyżej poz. 18) p. t. **„Dążenia i ideały nowej muzyki".** Monografia „*Nowa Muzyka*", nakład miesięcznika „*Muzyka*", Warszawa, 1930. Str. 7—10.

23. **„Przemówienie rektorskie wygłoszone w dniu otwarcia Wyższej Szkoły Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie".** — „*Kwartalnik Muzyczny*", Warszawa, październik 1930. Nr. 9. Str. 1—6.

24. **„Chopin". („Przemówienie wygłoszone na akademii w Uniwersytecie Warszawskim").** — „*Wiadomości Literackie*", 30 listopada 1930. Nr. 361.

24a. Przedruk przemówienia, wym. w poz. 24. — „*Kwartalnik Muzyczny*", lipiec — październik 1931. Nr. 12—13. Str. 357—362.

25. **„Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie"** — miesięcznik „*Pamiętnik Warszawski*", Warszawa, listopad 1930. Rok II, Nr. 8.

25a. Przedruk rozprawy, wym. w poz. 26 — „*Kwartalnik Muzyczny*", Warszawa, styczeń—kwiecień 1931. Nr. 10—11. Str. 129—156.

25b. **Wydanie książkowe** rozprawy, wym. w poz. 25; Warszawa 1931. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, w cyklu „*Zagadnienia kultury*", Stron 4 nlb. i 56 i 4 nlb.

26. **„Przemówienie doktora Karola Szymanowskiego"** w broszurze „*Pamiątka promocji Karola Szymanowskiego na doktora filozofii honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie dn. 12 grudnia 1930*". Str. 19—24.

27. **„Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne".** Artykuł w zeszycie „*Chopin*", *numéro spécial de „La Revue Musicale*". Paryż, grudzień 1931. Str. 30—34.

28. **„Karol Szymanowski"** — wywiad Michała Choromańskiego w Zakopanem we wrześniu 1932. „*Wiadomości Literackie*", 16. X. 1932. Nr. 461.

OD REDAKCJI

Numer niniejszy w całości poświęciliśmy Karolowi Szymanowskiemu. Nie rościliśmy sobie na razie pretensji do stworzenia jakiejś monumentalnej monograficznej publikacji, mała stosunkowo ilość czasu i nawał nadesłanego materiału nie pozwoliły na to. Do twórczości i postaci Karola Szymanowskiego powracać będziemy jeszcze nie raz; obecny nasz numer niech będzie wyrazem skromnego hołdu, oddanego przez muzyków polskich pamięci wielkiego Twórcy.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

SPIS RZECZY

Str.

X. DR. HIERONIM FEICHT: „Nad trumną Karola Szymanowskiego" 219

DR. JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI: „Karol Szymanowski a Stra-wiński i Schönberg" 224

WACŁAW KOCHAŃSKI: „Światła i cienie konkursów muzycznych" 232

STANISŁAW WIECHOWICZ: „Incipit lamentatio" 236

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. (Warszawa, Poznań, Lwów, Wilno) 242

Z ORMUZU 252

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . 253

KRONIKA: (Polska, Anglia, Austria, Czechosłowacja, Francja, Gre-cja, Hiszpania, Italia, Jugosławia, Litwa, Niemcy, Stany Zjedno-czone, Szwajcaria, Węgry, Międzynarodowe nagrody i konkur-sy muzyczne) 256

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V | Maj | ZESZYT V (XIX)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

X. Dr. Hieronim Feicht

NAD TRUMNĄ KAROLA SZYMANOWSKIEGO [1])

„On ci był świecą gorejącą i świecącą".
Św. Jan. Ew. V. 35.

Z zadumą pochylamy głowy przed tą trumną, kryjącą pro⸗chy ś. p. Karola Szymanowskiego, bo przy trumnie Szymanow⸗skiego jest i będzie o czym pomyśleć.

Zeszedł z widowni dziejów kultury polskiej twórca najwyż⸗szej rasy artystycznej, najwyższej miary estetycznej, górnego lo⸗tu poetyckiego natchnienia i wzniosłej głębi uczucia. Wielka misja nawiązania muzyki polskiej do tego poziomu, jaki, wyprze⸗dziwszy przed stu laty Europę, skończył się w roku czterdziestym dziewiątym i równie wielka miłość tej muzyki „krajowej", ja⸗ką wezbrane inne serce pękło w roku siedemdziesiątym — mi⸗sja ta i ta miłość zostały dziś pozornie przerwane. Spadł grom wytwarzający pustkę — nie wiadomo na jak długo, ale zape⸗wne my już geniuszem namaszczonego następcy nie ujrzymy! Stąd to niezmierny nasz żal, z jakim spoglądamy na tę trum⸗nę: wiemy, że nad trumną Szymanowskiego jest o czym po⸗myśleć.

Nad trumną Szymanowskiego byłoby i o czym pomówić. Lecz majestat śmierci kładzie palec na usta żyjącym; oczy⸗

[1]) Mowa wygłoszona po nabożeństwie żałobnym na Skałce dnia 29 kwie⸗tnia 1937, t. j. w 30 dniu po skonie kompozytora.

szcza te usta z cisnącej się na nie goryczy, a sercu każe żal zdusić i stłumić. Majestat śmierci zwraca myśli nasze tylko ku zmarłemu.

Przed niespełna czterdziestu laty odezwał się dźwięk w muzyce polskiej cudny a świeży. Oto na dalekich, wschodnich rubieżach Polski młodzieniec Szymanowski usłyszał w głębi duszy hasło Iridiona: Idź i Czyń! Wziął więc w ręce harfę cudnej muzyki chopinowskiej i zaczął grać na niej. A po pierwszych akordach rozwarły mu się oczy, stał się świadomy swego apostolstwa. Wszczął walkę o czyn pierwszy swego życia: muzykę polską postawić na wyżynie europejskiej! Nie był tu coprawda ani jedynym ani nawet pierwszym. Bo już Karłowicz „wydzierał" Niemcom wiedzę a obok Szymanowskiego stanęli równie młodzi, utalentowani koledzy. Karłowicza lutnia złamana jednak została tragicznie w młodości. Z tych co pozostali, na szczyty najwyższe wspiął się Szymanowski. Koroną czynu pierwszego stała się druga symfonia. I rozumiemy dobrze, i nie myślimy wcale przeciwstawiać się przedstawicielowi niemieckiego świata muzycznego, gdy ten nad trumną Szymanowskiego oświadcza, że w przekonaniu Niemców symfonia druga jest najdoskonalszym dziełem zmarłego. Dla nas jednak nie jest ona dziełem najważniejszym. Natomiast nie rozumiemy dziś całkiem, jak to w ogóle mogło się stać, że niektórzy ówcześni odwrócili się już od tej pierwszej jego muzyki i rzucili na nią kamieniem potępienia. Czyżby dlatego, że widzieli, iż głos jej nie tylko z serca gorącego szedł ale i z rozumu, który my Polacy, serce jedynie ceniący, chcieliśmy pozostawić w monopolu obcym? Dziwne, przedziwne wprost jest to, że Szymanowskiego nie rozumiano już wówczas, gdy on jeszcze tak silnie tkwił w Chopinie, a wyszedłszy z niego doszedł do symfonii nie mającej sobie wtedy równej w Europie.

Czyn drugi: dotrzymać kroku najbardziej postępowym ideom nowoczesnej muzyki europejskiej. Stało się to, a inni nie odważyli się już towarzyszyć Szymanowskiemu na tej drodze. On pozostał sam, pozostał odosobniony wśród współczesnych muzyków polskich. Stworzył dzieła, z których nie jedno nie jednemu pozostało dotąd jeszcze problemem. Ale poważanie, szacunek i podziw wywalczył Szymanowski w świecie muzyce polskiej tymi nie łatwo przystępnymi dziełami. Na sze-

rokim świecie muzyką Polski stała się muzyka Chopina i Szymanowskiego; tylko i wyłącznie.

Nastąpił czyn trzeci i ostatni, czyn artysty najdojrzalszego. Na europejskiej wyżynie stojącą swą muzykę zrobić muzyką od europejskiej odrębną, jak najodrębniejszą. Nie tylko wyłącznie swoją, bo tą są i *Mity* i *Maski* czy *Metopy* — utwory, mimo ich europejskości, napisane przez Polaka. Chodziło teraz o to, by swą polską muzykę zrobić jeszcze bardziej, widoczniej, namacalniej narodową; stopić ją z polską glebą, polskim ludem, polskim tańcem i różańcem. A więc *Mazurki* i *Stabat Mater*, *Harnasie* i *Litania*, *Symfonia czwarta* i *Koncert skrzypcowy* (drugi).

Polski taniec! Między Chopinem a Szymanowskim stworzono wiele mazurków i mazurów, lecz, wyłączywszy Moniuszkę, wszystko to było Chopinem, jeno bardzo a bardzo niedorastającym do Chopina. Po Szymanowskim wysoce uzdolniona i wykształcona młódź muzyczna stworzyła już również mazurki, lecz na razie stworzyła... mazurki Szymanowskiego! Tak to na najprzystępniejszej, na drobnej, tanecznej formie najłatwiej wytłumaczyć, co to znaczy tworzyć oryginalną muzykę narodową. Na szczyty nowoczesnej a narodowej muzyki wzniosła się forma taneczna Szymanowskiego w Harnasiach.

I różaniec! Muzyk-kompozytor nie byłby polskim, rdzennie polskim artystą, gdyby w twórczości jego zabrakło hołdu złożonego Marii, Królowej Polskiej Korony. Głębokie *Stabat Mater*, kolorytem archaicznym wracające aż ku Palestrinie, a techniką, acz uproszczoną, wznoszące się na szczyty sztuki nowoczesnej, nastrojem zaś szlachetnie rzewnym, nawet marzycielskim jak bliskie polskiej zadumie — oto hołd Szymanowskiego złożony Matce Bożej.

Czyn trzeci i ostatni stworzył muzykę niespożytą jak spiż, świetną i drogocenną jak złoto, tak z głębin ducha polskiego wydobytą jak górnik wydobywa kruszec drogi z pieczar ziemi. Czyn trzeci i ostatni nie został w całości, w całej rozciągłości i możliwości wyczerpany. W fragmentach leży *Concertino*, w fragmentach *Litanie;* nie stało już czasu na ulubione Gorzkie Żale, niezrealizowane msze, choć zamiary istniały. Grom, który padł przed miesiącem, jest tym boleśniejszy, że padł przedwcześnie, co najmniej o dziesięć lat za wcześnie, mimo trawiącej organizm choroby; że padł może nawet nie bez winy z tej

strony, w której zmarły złożył całkowite co do stanu swego zdrowia zaufanie. Mimo tego przedwczesnego gromu czyn ży= cia Szymanowskiego mówi, że zawsze, we wszystkich fazach tego życia „On ci był (nam) świecą gorejącą i świecącą". Mo= że zresztą nie ma tu wcale czynów trzech, może jest tu czyn ciągły, czyn jeden; może tak to w przyszłości będzie wyglądało. Znikną muzykologiczne kreski podziału, przedziału czy kratko= wania. Może, gdy słuchem i przytomnością umysłu ogarniemy i zatrzymamy w pamięci całość tak, jak ogarnęliśmy Chopina, pokaże się, że od młodości do śmierci jest to Szymanowski je= den, jednolity, coraz głębiej wewnętrznie się rozwijający. Ale napewno takie kolejno były myśli przewodnie Szymanowskiego, pnącego się nieustannie wzwyż, szukającego piękna najidealniej= szego dla siebie, a chwały dla ojczystej muzyki.

Stanowisko i rolę jego poznał w okresie powojennym szereg inteligentnych kompozytorów — i tych najmłodszych, co hołdo= wali jego kierunkowi i tych, którym kierunek jego nie odpo= wiadał. Ci ostatni zrozumieli jednak z czynu Szymanowskie= go, że nie wyrzekając się indywidualności, względnie nie po= rzucając kierunku bardziej umiarkowanie ewolucyjnego, trzeba wydobywać z siebie maximum, na jakie stać człowieka twórcę. I w najbliższym sobie otoczeniu nie miał Szymanowski, poza najmłodszymi, naśladowców=epigonów. A jednak cenił to oto= czenie, bo nie cierpiał jedynie zarozumiałego komponującego nie= uctwa; miał natomiast szacunek dla wszelkiej pracy opartej o ta= lent i rzetelną wiedzę. I o tę wiedzę głęboką, pełną, wszechstronną szło mu. Bo czuł, że dar twórczy jest darem bożym, darem Świętego Ducha. Wiedział, że nim obdarzony jest wybrańcem niebios, na którym ręka boża spoczęła w szcze= gólny a umiłowany sposób. Żywić w sobie wielkie uczucia i wielkie rodzić myśli, a wypowiadać je w dźwiękach gorących jak płomień; na skrzydłach ducha wznosić się nad tę ziemię i zatapiać w oceanie najdoskonalszego piękna — to dar nader wielki, który tylko uprzywilejowanym dostaje się w udziale. Ale i nieuprzywilejowani a skromni są potrzebni i mogą być bar= dzo pożyteczni pod warunkiem, że wiedzę posiądą w stopniu wyczerpującym. I genialny kompozytor, który zdawał sobie jasno sprawę, bo wprost o tym mówił, że komponować niko= go nie da się nauczyć, nie mniej przykładał najwyższą miarę do gruntownej nauki w każdej dziedzinie muzyki oraz do skie=

rowania ludzi na najodpowiedniejszą, najpożyteczniejszą drogę w tym wypadku, gdy była gruntowna wiedza, której, bez winy już człowieka, nie odpowiadał większy, wrodzony, boży dar twórczy. Wielkiemu kompozytorowi szło o kadry wykwalifikowanych nauczycieli, instrumentalistów, dyrygentów, krytyków, słowem muzyków praktycznych, jakich całe falangi posiadają np. Niemcy, a pożytecznych, przez swe pełne wykształcenie, w najdrobniejszych komórkach społecznego muzykowania. Wielki Twórca był równie Wielkim Rektorem szkoły muzycznej. I tu cisną się same na usta słowa ewangeliczne: „Jeruzalem, Jeruzalem, które zabijasz proroki i kamienujesz tych, którzy do ciebie są posłani“... (Mat. XXIII, 37).

Nad trumną Szymanowskiego byłoby o czym pomówić...

Lecz cicho! Świeży majestat śmierci kładzie palec na usta żyjącym, spycha na dno duszy gorycz i każe żal sercu stłumić, a myśl naszą zwraca t y l k o ku zmarłemu.

* * *

Jak ziemia w przestrzeni bez granic leci naprzód pędem niepohamowanym, tak czas, a w nim życie ludzkie, mija szybko i niepowrotnie. Wciąż nowe i nowe rozwijają się obrazy spraw ludzkich i ludzie jedni — drugim miejsca ustępują, schodząc z tej świata widowni nieraz bardzo, ach bardzo przedwcześnie. Przedwcześnie spadło wieko grobowe, co zamknąć kiedyś miało tę trumnę. Lecz stało się — i Karol Szymanowski został tu na Skałce „przyłożon do Ojców“, aby wraz z nimi był chwalony. Bo wieko grobowe, co zamyka trumnę, czynów nie zagrzebie, pamięci nie przytłumi:

Opuścił nas król w dziedzinie ducha.

Hetman muzyki polskiej przestał jej hetmanić.

Szermierz, za w i e l k o ś ć muzyki polskiej walczący, na spoczynek odszedł.

Przewodnik na najszczytniejszych drogach piękna ustąpił z przewodnictwa.

Serce wielkie, serce, którego wylewy w trudzie i znoju pisane były ku k r z e p i e n i u s a m o p o c z u c i a i d u m i e serc polskich — serce tak żywo bijące, bić przestało.

Oceni to wszystko, bo w pełni uświadomi sobie dopiero pokolenie następne. Bo słońce wschodzące oświeca najpierw gór

szczyty, a stamtąd, ze szczytów spuszcza się światło dzienne dopiero na doliny. Zgasło słońce muzyki polskiej na ziemi — żyje w wieczności duch: umęczony człowiek korzy się przed Majestatem Bożym, błagając o pośrednictwo Tę, o której polski artysta i w życiu nie zapomniał. Modlitwą, co na półtorej godziny przed skonem, w ową pamiętną noc wielkoświąteczną, popłynęła z dalekiej Lozanny za konającym do Marii, kończymy dzisiejsze nabożeństwo: „Pomnij, o najmiłościwsza Panno Mario, iż od wieków nie słyszano, aby, ktokolwiek kto się pod Twoją obronę ucieka, o Twoje wstawiennictwo Cię błaga i żebrze wspomożenia Twego, od Ciebie został o p u s z c z o n y. Tą ufnością ożywiony, o Panno nad pannami i Matko, do Ciebie biegnę, przed Tobą stawam w mej nędzy, jako grzesznik płaczący rzucam się pod nogi Twoje. O Matko Słowa Wcielonego, nie gardź wołaniem moim, ale je usłysz łaskawie i wysłuchaj". (Św. Bernard).

Dr. Józef Michał Chomiński.

KAROL SZYMANOWSKI A STRAWIŃSKI I SCHÖNBERG

Niezaprzeczalna żywotność nowej muzyki, oraz znaczna przestrzeń czasowa przez nią przebyta sprawiły, że zbytecznym byłoby uzasadnianie je racji bytu; najlepszym uzasadnieniem są same jej zdobycze, które zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym, przedstawiają poważną pozycję w pracy przy wznoszeniu gmachu kultury współczesnej. Dziś natomiast bardziej aktualnymi okazują się już rozważania na temat różnic stylistycznych, zachodzących na terenie nowej muzyki, a w związku z tym wskazanie na związki przyczynowe w tworzeniu się nowych kierunków, przy czym dla nas nadzwyczaj interesującą będzie sprawa drogi rozwojowej największego naszego kompozytora współczesnego *Karola Szymanowskiego*. Żeby dokładniej poznać tę drogę, omówimy ją łącznie z twórczością dwóch najwybitniejszych kompozytorów współczesnych, *Strawińskiego* i *Schönberga*, ponieważ w ten sposób jaśniej zarysuje się jego sylwetka kompozytorska, oraz okaże się, iż w nader krytycznych czasach

epoki przejściowej twórczość Szymanowskiego rozwijała się konsekwentnie, nie doznając żadnych załamań i wahań.

Bezpośrednio po ukazaniu się pierwszych dzieł nowej muzyki klasyfikacja jej odcieni stylistycznych była z natury rzeczy bardzo utrudniona, albowiem nowe nastawienie, a zwłaszcza pewne wspólne dążenia w dziedzinie harmoniki, stawiały zarówno przeciętnego słuchacza, jak i wykształconego muzyka, przed trudnym i rzekomo jeszcze mglistym światem wrażeń, a sytuacja stawała się tym bardziej ciężką, że muzyka, która poprzedziła nową epokę, stojąc u zenitu swej aktualności, była jeszcze zbyt świeża, by mogła dozwolić na łatwe dostrzeżenie zarysowującej się z całą stanowczością granicy, oddzielającej przeszłość od teraźniejszości. Ciężko bowiem było zdać sobie dobrze sprawę z tego, że twórczość wielkich kompozytorów niemieckich, francuskich i rosyjskich z końca XIX i pocz. XX wieku stanowi już ostatnie pozytywne zdobycze minionej epoki, oraz że działające tam narazie jeszcze w ukryciu siły doprowadzą już bardzo szybko do całkowitej zmiany założeń; co więcej — że w chwili, gdy kompozytorzy ci przeżywali swój najbujniejszy rozkwit, konsekwencje, wypływające z ich twórczości stawały się już rzeczywistością, że powstawały dzieła, które z całą siłą godziły również w kierunek impresjonistyczny, przyspieszając jego rozkład i kres. Jakkolwiek narastający szybko nowy kierunek okazał się krańcowo przeciwstawny w stosunku do ówczesnej muzyki, to jednak wszelkie związki z przeszłością nie zostały do tego stopnia zerwane, żeby wykrywanie pewnych zależności i źródeł stało się niemożliwością. Specjalnie gdy chodzi o pierwszy etap rozwojowy muzyki nowej, zauważamy identyczne odpowiednictwo stylistyczne do tych kierunków, które istniały w poprzednim okresie, mianowicie do kierunku niemieckiego i francusko-rosyjskiego. Stąd więc diametralnie różne nastawienie wykazują (zwłaszcza ok. r. 1910) muzyka Strawińskiego i muzyka Schönberga, wypływające właśnie bezpośrednio z tych dwóch różnych kierunków.

Jak wiadomo, *Strawiński* wyszedł ze szkoły Rimskiego-Korsakowa, a w okresie kształtowania się swego stylu indywidualnego przechodził nie tylko przez strefę wpływów swego nauczyciela, lecz i przez wpływ Mussorgskiego, który doprowadził go do impresjonizmu, skąd dopiero zarysowały się nowe możliwości. Jest to zupełnie naturalny bieg ewolucyjny, bo wynikający z tych

dążeń, jakie w danym środowisku były najbardziej aktualne; również nie mniej naturalnym wydaje się fakt, że Schönberg, wychodząc ze środowiska niemieckiego, musiał stać się spadkobiercą i konsekwentnym kontynuatorem ewolucyjnym muzyki niemieckiej. Fakt zogniskowania się muzyki europejskiej w tych dwóch kierunkach stworzył wytyczne na przyszłość i zaważył zdecydowanie na losach jej dalszego rozwoju i na ukształtowaniu się różnic stylistycznych, trwających jeszcze po dzień dzisiejszy, chociaż z biegiem czasu wyłoniły się jeszcze inne, boczne linie (np. franc. „szóstka" i przeciwschönbergowska reakcja Hindemitha na gruncie niemieckim). Biorąc pod uwagę wartości ewolucyjne obydwóch tych kierunków, ich możliwości rozwoju, siłę ich żywotności i ekspansji, musimy stwierdzić, że po roku 1910 nie reprezentują one pod względem swych możności ewolucyjnych potencji jednakowej miary. Wprawdzie Strawiński dużo zawdzięcza środowisku, z którego wyszedł, jednakże dziś jest zupełnie jasną rzeczą, że zdobycze tego środowiska nie przyniosłyby należytych korzyści, gdyby u Strawińskiego nie nastąpiło pozorne ich przewartościowanie. Osiągnięta przez niego do r. 1910, dźwiękowość absolutna była bowiem jeszcze w stanie surowym, a jako taka, chociaż posiadała wielkie możliwości, wyczerpałaby się zbyt szybko, ponieważ działanie czynnika harmonicznego ograniczonego do samej barwy nie mogło tworzyć trwałej podstawy na przyszłość; harmonika musiała upomnieć się o stworzenie nowych kategorii napięć energetycznych, by z powodu wyczerpania swych możliwości wrażeniowych nie podzielić losów wybujałej chromatyki. Elementy narodowe, oparte o podstawę ludową (folklor), należało wynieść ze stanu czystej substancji do rzędu siły, ogarniającej wszechpotężnie organizm muzyczny. W tym względzie położył Strawiński wielkie zasługi i tym samym na drodze nowego kierunku stworzył dalsze możliwości rozwoju. A gdy do tego jeszcze dodamy, że umożliwił on dostęp do nowej muzyki czynników dawnych, wykorzystując je jako części składowe nowego systemu, zrozumiemy, jak dalece konstruktywną i twórczą była jego reakcja.

Jakże inaczej przedstawia się w swych wynikach praca twórcza *Schönberga!* Obserwując jego linię rozwojową, biegnącą do op. 11, stwierdzamy niesłabnącą wprost energię w wyciąganiu ostatnich możliwości z dawnego systemu, co już w roku 1909 (da-

ta powstania „Drei Klavierstücke" op. 11) doprowadziło do ostatecznego zerwania z dawnymi założeniami, nie dając jednak narazie w zamian za to niczego pozytywnego. Nic przeto dziwnego, że nie było to równoczesne z początkiem nowej epoki, która przyniosła nowe wartości, ponieważ w tym stadium rozwojowym system chromatyczny zawierał już w sobie przeważnie tylko siły destrukcyjne, które w szybkim tempie opanowały nie tylko harmonikę, ale melodykę i formę, spychając wokalną linię do rzędu „melodii mówionej", a ukształtowanie formalne, w wypadku, gdy kompozytor nie sięgał po dawne środki, do aforyzmu formalnego. Wszystko to dowodzi, że samo tylko oswobodzenie materiału z dawnych więzów stworzyło trudności wprost nie do przezwyciężenia,a nie wiele dało energii zapładniającej. Dzięki sile swego talentu i zdobyciu fenomenalnej techniki kompozytorskiej stworzył wprawdzie Schönberg w tym czasie (1909 — 1920) dzieła o niezaprzeczalnej wartości historycznej, jednak wpływ jaki wywarła jego twórczość tego okresu, objawiający się np. w utworach Antona Weberna (mam na myśli jego „Fünf Stücke für Orcherster" op. 10 i „Fünf geistliche Lieder" op. 15), stał się przykładem prawdziwej dekadencji i rozkładu. Dla znalezienia wyjścia z tej groźnej sytuacji stworzono wówczas technikę 12-tonową, tę nową metodę kompozytorską, która nie wyłoniła się jako spontaniczny, bezpośredni objaw woli twórczej, lecz została teoretycznie wyspekulowana. Wydaje się wątpliwym, czy spotykane w okresie 1909 — 1920 u Schönberga pewne aspekty stylistyczne, które zdają się prowadzić do tej techniki, należy uważać za zapowiedź późniejszego stanu rzeczy, jak również rewizji wymagałby pogląd, czy układy centralistyczne, występujące już przed Schönbergiem, dadzą się sklasyfikować jako fazy wstępne techniki 12-tonowej. Należałoby raczej przyjąć, że wspomniane zjawiska nie prowadzą w dziedzinę tych zagadnień techniki 12-tonowej, które zostały teoretycznie sprecyzowane, lecz są identyczne z dążeniami centralistycznymi, powstałymi na jej podłożu — oczywiście u Schönberga — *niezależnie* od propagowanych haseł, na które to dążenia nie zwrócono jeszcze dotąd uwagi. Wraz z techniką 12-tonową zamknął Schönberg dotychczasową drogę rozwojową kierunku, zmierzającego do wykorzystania jak największej ilości materiału, opartego na odległościach półtonowych i w końcowym jej stadium nadał temu kierunkowi

formę zwartego systemu, tak, iż początkowo rozpylony materiał został znowu ujęty w karby. Lecz ta zdobycz pojawiła się w stosunku do rezultatów Strawińskiego o wiele później, t. zn. wówczas, gdy nowy system tonalny, który wyszedł od Strawińskiego, przybrał już dobrze na sile i zataczał coraz szersze kręgi. Mamy tu więc jeden z tych licznych przykładów, jak to różne fazy rozwojowe wzajemnie się zazębiają, i zanim dawniejsza epoka zdoła ostatecznie wysnuć swe potencjalne możliwości i zaokrąglić proces rozpoczęty dawniej, nowa epoka już jest w pełnym rozkwicie. Że w takich wypadkach to końcowe stadium tworzy daleko idące przeobrażenie pojęć i wartości dawnych, stając się wprost zaprzeczeniem pierwotnego stanu rzeczy i że zwolna, wskutek oddziaływania sił nowych, widoczne są ich skutki, to wynika z samego charakteru wszelkich przejawów ewolucyjnych. Stąd więc u Schönberga obok jego zasadniczej linii zauważamy punkty styczne z dążeniami nowej epoki. Nie mają one jednak zasadniczego znaczenia, ponieważ zadanie, jakie miała spełnić i jakie spełniła dotychczasowa twórczość Schönberga na gruncie niemieckim, ograniczyło się do nadbudowy i zaokrąglenia epoki poprzedniej. W tym sensie twórczość Schönberga jest niejako odpowiednikiem do rezultatów impresjonizmu na gruncie francusko-rosyjskim. Na obydwóch terenach i w obydwóch kierunkach — chociaż niejednocześnie — widzimy odpowiadające sobie (przy zastosowaniu różnych środków) zjawiska, mianowicie ostateczne przezwyciężenie systemu funkcyjnego i oddynamizowanie muzyki; obydwa kierunki osiągnęły swój ostateczny wyraz i zaokrąglenie w zwartych systemach, mianowicie w systemie centrowym Skriabina i 12-tonowym Schönberga. A wobec tego, że dotychczasowe dzieło Schönberga nie odznacza się początkową siłą rozwojową, twórczość tych kompozytorów, którzy przyswoili sobie technikę 12-tonową, nabiera charakteru typowego epigonizmu. Posiada on jednak specyficzną ujemną stronę, objawiającą się w skostnieniu założeń techniki 12-tonowej; przyczyny tego nie tkwią bynajmniej w samym zjawisku naśladownictwa, lecz sięgają głębiej, do owego pierwotnego jej uzasadnienia, do tych już na przyszłość, z matematyczną dokładnością obliczonych możliwości, co miało ten skutek, że do rozpowszechnienia techniki 12-tonowej więcej przyczyniły się propagandowe broszury, niż sama żywa muzyka Schönberga. Bo gdyby nawet wykorzystano jej „możliwości"

i napisano mnóstwo utworów tą techniką, czy przez to zmieni się sytuacja, czy będzie to oznaczać coś nowego? Oczywiście nie. Przeczuli to najwybitniejsi uczniowie Schönberga i pozostawiając swego mistrza na drodze jego rozwoju, stworzyli sobie drogę w kierunku nieskrępowanego wypowiadania się. Tak więc nie stało się rzeczą przypadku, że w operze „Wozzek" Albana Berga znalazła się pieśń ludowa, a u Egona Wellesza, odezwała się diatonika.

Równie wcześnie, jak Strawiński i Schönberg występuje w muzyce polskiej *Karol Szymanowski*, twórca o zdecydowanej indywidualności, łączącej się z wielkim kunsztem we władaniu środkami technicznymi, muzyk, którego znaczenie nie ogranicza się bynajmniej tylko do muzyki rodzimej, gdyż twórczość jego zajmuje w całokształcie nowoczesnej kultury muzycznej jedno z czołowych miejsc. Szymanowski należy bowiem do tych kompozytorów, którzy przy tworzeniu nowego stylu muzycznego walczyli w pierwszych szeregach, a w czasach niepewności, charakterystycznej dla epoki przejściowej i wobec wynikających stąd trudności, nie kusili się na eksperymentowanie, lecz z całą świadomością wytkniętego celu szli w obranym kierunku. Żeby jednak objektywnie ocenić zasługi Szymanowskiego, należy zdać sobie sprawę z tego, że na drodze swego rozwoju miał on do pokonania większe trudności, niż Strawiński i Schönberg, skutkiem czego twórczość jego musiała zatoczyć szerszy łuk rozwojowy, zanim zdołała osiągnąć swój najwyższy cel w postaci nowoczesnego stylu polskiego. Podczas gdy dla Strawińskiego i Schönberga środowisko i przynależność stylistyczna, na której kształtował się ich światopogląd muzyczny mogły stanowić dobrą podstawę na przyszłość i rzeczywiście ją stanowiły, wyznaczając im równocześnie linię dalszego rozwoju, to u Szymanowskiego przynależność stylistyczna, która wywarła swe piętno na pierwszym etapie jego twórczości, była przeszkodą w osiągnięciu późniejszego celu. Oddziaływanie muzyki niemieckiej nie mogło tworzyć dobrej podstawy do rozwoju w tym kierunku, do którego twórczość Szymanowskiego była powołaną. Oznaczałoby to małe możliwości na przyszłość, a ze stanowiska polskiej kultury muzycznej nie było wskazane; oczywiście Szymanowski tylko do pewnego czasu mógł znosić wpływ muzyki niemieckiej. Okresu tego, trwającego prawie aż do wybuchu wojny światowej, nie można jednak uważać za mało waż-

ny, ponieważ w tym czasie powstały dzieła, które właśnie zwróciły uwagę na Szymanowskiego, jako kompozytora wielkiej miary. Dążenia, jakie wówczas panowały w dziedzinie harmoniki pochłaniały i Szymanowskiego, który w nadzwyczaj trafny sposób umiał zawsze pogodzić ogólną strukturę dzieła z rozbudowanym do ostatnich granic systemem dawnym, a takie zachowanie równowagi nie było łatwą rzeczą tym bardziej, że Szymanowski hołdował przeważnie formom ścisłym. Na szczególne podkreślenie zasługuje w tym względzie wykorzystanie nowych środków na gruncie form ówczesnych nie dla samej chęci posługiwania się nimi, lecz w celu udowodnienia, że bynajmniej nie godzą one w logikę formy, a przeciwnie przyczyniają się do jej rozbudowania. Żeby jednak móc przejść ewolucyjnie do stylu nowoczesnego, koniecznym było oderwanie się od strefy wpływów niemieckich i wstąpienie na tą drogę, która zaprowadziła Strawińskiego do stworzenia nowego języka muzycznego. Droga ta prowadziła przez impresjonizm. W chwili, gdy Szymanowski zwrócił się w jego stronę, kierunek ten nie posiadał już zbyt wielkiej siły życiowej i dlatego trzeba było włożyć dużo wysiłku twórczego, by na podłożu ogólnych założeń impresjonistycznych zbudować dzieło nowe. Jest rzeczą jasną, że w takim wypadku środki Debussy'ego były nie tylko przestarzałe ale i nie wystarczające, wobec czego dźwiękowość Szymanowskiego musiała sięgnąć do nowych środków w postaci skojarzeń bitonalnych, politonalnych i poliharmonicznych, przy czym równocześnie zaczęły pojawiać się pierwsze przejawy „ześrodkowania". Lecz samo tworzenie nowych środków wyrazu nie obejmuje jeszcze całokształtu zagadnienia twórczości Szymanowskiego w tym okresie. Wirtouzostwo w operowaniu środkami technicznymi, oraz rzetelne poczucie formy, jakie osiągnął on już poprzednio, utrzymują go zawsze na wysokim poziomie doskonałości, chroniąc zarazem przed przewagą barwy nad rysunkiem. Dlatego więc, pomimo wytężonej pracy nad harmoniką, nie rezygnuje nasz mistrz ze środków techniki polifonicznej, przeznaczając je na usługi formy, której wówczas groziło niebezpieczeństwo rozbicia. Nigdy jednak czynnik destruktywny nie zdołał wycisnąć piętna na twórczości Szymanowskiego, a pewne zmiany w układach formalnych, jakie wówczas pojawiają się, należy traktować jako pozytywne zdobycze uzależnione od zmian w systemie tonalnym. W samej strukturze dzieła występ-

puje nie tylko konsekwencja w następstwie poszczególnych składników, lecz również stałe dążenie do zwartości. Z powyższego wynika, że impresjonizm, jakkolwiek dobrze widoczny w tym czasie u Szymanowskiego, nie występuje u niego w swej czystej postaci, lecz w znacznej mierze „uszlachetniony", pozbawiony swych cech ujemnych. Zjawisko to pozostaje w związku z tym, że indywidualność twórcza Szymanowskiego, nie mogąc zrezygnować z kunsztownych poczynań na gruncie formy, już z natury swej nie była skłonną do wysunięcia na plan pierwszy czynnika barwy, a starała się zawsze pogodzić i utrzymać w dobrej równowadze elementy kolorystyczne z elementami formalnymi. Impresjonizm miał dla niego swą wartość jako kierunek, który powołał do życia absolutną dźwiękowość, a jako taki otwierał drogę do dalszych możliwości; nowe założenia tonalne byłyby bez niego nie do pomyślenia.

Ze względu na bardzo daleko posunięte zdobycze harmoniczne Szymanowskiego już w drugim okresie jego twórczości, nowy etap rozwojowy nie występuje w dziedzinie harmoniki nagle, lecz tworzy stopniową linię ewolucyjną, która doprowadziła do nowego pojmowania harmonicznego jeszcze przed powstaniem dzieł o nowoczesnym stylu polskim; wobec tego jednak, że rozbudowanie nowego systemu dokonało się już na podłożu, które później stało się podstawą dla ostatnich dzieł, jesteśmy skłonni łączyć obydwa te okresy razem, jakkolwiek nie jest to zupełnie ścisłe. Chociaż styl polski stał się już rzeczywistością dawniej, otrzymując w twórczości Chopina i Moniuszki swój najdoskonalszy wyraz, to jednak samo upostaciowanie jego było wrośnięte w epokę swego powstania, przyjmując taki wewnętrzny i zewnętrzy wyraz, jaki wypływał z romantycznych haseł i dążeń. Dziś, wobec całkowitej zmiany założeń, w nowej epoce wyciskającej piętno na wszystkich przejawach naszego życia, kształtowanie stylu polskiego musi dokonywać się po linii nowoczesnych środków wyrazu, albowiem muzyka polska, nie chcąc zrezygnować ze swego znaczenia ogólno-europejskiego, nie może zamknąć się w wązkich ramach swojszczyzny, a pamiętając o swych dawnych zdobyczach, musi nadal dawać dowody, że jest powołaną do współpracy nad kulturą europejską i że dziś potrafi również wnieść do niej nowe wartości, zachowując przy tym swe odrębne oblicze. Dzięki Szymanowskiemu życzenie to nie pozostało jedynie życzeniem, lecz zostało w pełni urzeczywist-

nione. Powstały dzieła, związane ściśle z podłożem narodowym, a równocześnie mające szatę zupełnie nowoczesną, co więcej, w dziełach tych znalazł nasz kompozytor sposobność do pracy nad kształtowaniem nowych środków wyrazu. Ujawniło się również u niego zbawienne oddziaływanie muzyki ludowej, która przyjęła nader zróżnicowaną postać, sięgając od opracowań melodyj ludowych aż do zapładniającej siły atomistycznych jej elementów, bo przecież nie zawsze musiał Szymanowski sięgać do gotowych melodyj ludowych, by tworzyć dzieła o specyficznym wyrazie polskim. Podobnie jak u Strawińskiego, elementy narodowe nie mają u Szymanowskiego charakteru kolorytu, lecz są dowodem istotnego wniknięcia w niewyczerpane *siły psychiczne narodu*, są tą podstawą, na które i z której wyrasta *jednolite dzieło, łączące w jeden organizm przeszłość z teraźniejszością i przyszłością*, są wreszcie świadectwem niezłomnej woli do życia i świadomości posłannictwa kulturalnego narodu.

Wacław Kochański

ŚWIATŁA I CIENIE KONKURSÓW MUZYCZNYCH

Wydarzeniem z dziedziny życia muzycznego w Europie stały się przed 47 laty konkursy im. Antoniego Rubinsteina. Zwoływały one co 5 lat kolejno do jednej ze stolic: Petersburg, Berlin, Wiedeń, Paryż, rzesze czołowych, młodych twórców oraz pianistów wirtuozów, łaknących chwały, sławy i majątku. Konkursy powstały dzięki inicjatywie Antoniego Rubinsteina, który na ten cel ofiarował znaczny kapitał. Odsetek od kapitału w wysokości 10 tys. franków stanowił nagrodę, z której jedna połowa była przeznaczona dla kompozytora, druga dla pianisty. Pierwszy konkurs odbył się w Petersburgu w r. 1890 jeszcze za życia Rubinsteina. Nagrodę otrzymał pianista Dubasow. Zestawienie tego nazwiska z nazwiskiem zwyciężonego pianisty Busoniego odrazu postawiło pod znakiem zapytania nieomylność sądu konkursowego. O Dubasowie bowiem mało kto słyszał, gdy imię Busoniego stało się głośnym na obu półkulach. Busoni co prawda otrzymał nagrodę, lecz nie jako pianista, tylko jako kompozytor, podobnie jak Henryk Melcer, laureat II-go z rzędu konkursu, który odbył się w Berlinie w r. 1895 kiedy to nagroda pianistowska przyznana była Lewinowi — pianiście

o dużej technice, pozbawionemu wyraźnej sylwetki duchowej. Poza tymi dwoma pianistami nigdy rosyjski pianista nagrody nie otrzymał, jakkolwiek w owych czasach w carskiej Rosji kultywowano muzykę z wielkim pietyzmem. Jednak praca Rubinsteina oraz twórczość całego szeregu wybitnych kompozytorów rosyjskich przysporzyła Rosji niemało chwały i sławy. W r. 1900 laureatem był pianista Bosquet, w 1905 r. Backaus, w r. 1910 — Hoehn; Artur Rubinstein padł w tym konkursie. W zawierusze wojennej impreza konkursowa musiała przerwać swe istnienie głównie z powodu dewaluacji. Sam Rubinstein sędziował tylko podczas pierwszego konkursu. Drugi odbył się już po jego śmierci. Niewiadomo po jakiej linii poszłyby w dalszym ciągu intencje wielkiego artysty. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości że, tworząc ogromną organizację konkursową, Rubinstein miał przed sobą jako cel wydobycie na powierzchnię ukrytych talentów — zarówno twórczych, jak i odtwórczych.

Inne cele natury materialnej, przyziemnej były dalekie i obce wielkiemu artyście. Rubinstein bowiem brzydził się zainteresowaniem jakie wszelkiego rodzaju „czampiony" budzą wśród szerokch mas. Wiedział on dobrze, że publiczność, wypełniająca po brzegi salę koncertową podczas finałowych rozgrywek, mało się różni od tłumu, entuzjazmującego się przebiegiem walk cyrkowych.

W ostatnich czasach z międzynarodowych turniejów muzycznych niezaprzeczenie zyskał największy rozgłos Chopinowski konkurs pianistów. Poza rolą propagandową, poza celem zwrócenia uwagi świata na Polskę — konkurs ten postawił przed sobą wielkie zadanie stworzenia idealnego stylu chopinowskiego, który by pozwolił wykonawcy zbliżyć się do wyczucia i zrozumienia natchnień naszego wieszcza. Regulamin nie dopuszcza do udziału w konkursie pianistów w wieku ponad lat 28. Jeśli chodzi o własną indywidualną koncepcję wykonania dzieł tak głębokich, tak nieskończenie subtelnych jak dzieła Chopina, to przecież w wieku — kiedy się jeszcze jest pod ogromnym wpływem swego profesora, kiedy każdy poryw młodego muzyka filtruje się przez credo artystyczne jego mistrza — w tym wieku nie możemy oczekiwać — z małymi wyjątkami — własnej, indywidualnej, kongenialnej interpretacji arcydzieł Chopina. Przeto stajemy w obliczu faktu niezaprzeczalnego, iż pierwszy laureat pierwszego konkursu chopinowskiego w 1927 r. po otrzy-

maniu nagrody, odrazu wyszedł z obiegu i zniknął z horyzontu. W grze jego bowiem było więcej tresury niż natchnienia. Grał on widocznie dzieła obce tchnieniom swej duszy. Tą drogą, że co 5 lat wypłacimy jak na nasze stosunki pokaźną kwotę sowieckim pianistom, tą drogą nie zbliżymy się do zrozumienia i kultu muzy genialnego Chopina. Na to, aby inaczej wyglądać na konkursach, trzeba by się odpowiednio do tych konkursów przygotować. Sowiety mają specjalne ambicje propagandowe w każdej dziedzinie. Nie wytworzyły one jednak indywidualnego typu artysty. Natomiast nie szczędząc ani pracy, ani olbrzymich kosztów niezbędnych do przygotowania 100%-owo pewnego czampiona konkursowego raczej zacierają one to co jest w artyście najbardziej cennego — jego indywidualne tchnienie. Czy taki czampion stanie się artystą o indywidualnej, stylowo odrębnej sylwetce — przypuszczam że raczej nie.

Skrzypkowie, którzy grali na konkursie w Brukseli, grają wszyscy jak jeden. Każdy z nich posiada idealny motor, żaden od ziemi się nie odrywa, wzruszenia w duszy słuchacza nie budzi. Gra laureatów sowieckich, skąpana w blasku wirtuozowskim, w dziedzinie sztuki interpretacyjnej epoki nie tworzy. Natomiast sztuka Joachima, Ysaye'a Sarasattiego, Burmeistra, Wieniawskiego, Barcewicza, Kreislera stała się symbolem odrębnych wartości duchowych, koncepcji własnej, indywidualnej. Czy oddalając się od Joachima — tego apostoła klasycznej interpretacji, nie oddalamy się od ideału stylowego wykonania arcydzieł literatury skrzypcowej? Czy można sobie wyobrazić, by koncert Beethovena, Brahmsa lub sonatę solową Bacha mógł ktoś wykonać tak kongenialnie jak Joachim? Szczęśliwie się zdarzyło, iż w zaraniu życia zetknął się on z Mendelssohnem, Schumanem a potem z Brahmsem. Joachim często sam się chełpił swym szczęściem. Przesiąkł on duchem wielkich twórców estetyki muzycznej i całą swą sztukę poświęcił interpretacji dzieł o głębokiej muzycznej wartości, brzydząc się pustym efektem wirtuozowskim. Gdyby Joachim musiał dostosowywać swoją pracę do wymogów konkursów wirtuozowskich, zboczyłby ze swej drogi właściwej i pewno nie osiągnąłby szczytów, jakie mu zapewniły nieśmiertelność... Skierowując naszą myśl ku Isay'emu — artyście jakby z całkiem innej gliny ulepionemu, czy nie widzimy w nim indywidualności równie potężnej, rów-

norzędnej z indywidualnością Joachima, a zgoła innej, nic wspólnego nie mającej z duchem Joachima, jakkolwiek również wielkiej, od ziemi oderwanej, natchnionej?... a czy gra Sarasattego w swoim też zgoła odrębnym stylu nie stanowi epoki? Skoro chodzi o renesans, o styl barokowy, czy Burmeister nie zostanie dla wszystkich czasów niedoścignionym wykonawcą miniatur z wieku 17, 18? a nasz bard polski Stanisław Barcewicz... Ile treści w tym dźwięku dla duszy polskiej, miłującej czar skrzypcowej kantyleny. Widzę przed sobą sylwetkę, żyjącego skrzypka Kreislera, tego co grał u nas niedawno. Śpiew jego skrzypiec w Larghetto Beethovena kazał zapomnieć o ziemi, jakkolwiek technika nie jest już tak doskonała jak jeszcze przed kilkoma laty, jakolwiek tu i ówdzie odczuwa się pewne niedociągnięcia pod względem intonacji. Jednak duch wielki lotu nie obniżył i słuchacza, którego dusza nie jest podług miary krawca skrojoną, duch ten porywa w obłoki. Tymczasem „dziś", jak powiada jeden z młodych sprawozdawców „my czego innego wymagamy od artysty"...

Gdyby to istotnie było prawdą, to by nic nie było dziwnego w tym, że z konkursu skrzypków, który się odbył w Wiedniu przed kilkoma laty wyszedł zwycięsko jako laureat pierwszej nagrody, nie artysta-skrzypek, lecz typowy żongler, nadający się jedynie do cyrku. Ten sztukmistrz grał w Warszawie z orkiestrą koncert Paganiniego. Grał pod względem estetycznym poprostu ohydnie, mimo to byli muzycy, którzy na serio wzięli występ akrobatyczny w sali koncertowej, nie szczędząc „wirtuozowi" pochwał. Na próbie ten „artysta" również cieszył się dużym powodzeniem, demonstrując na żądanie orkiestry swoją fenomenalną akrobatykę. Jestem przekonany, że gdyby do wiedeńskiego konkursu Joachim stanął obok pana S., akrobata skrzypcowy położyłby wielkiego artystę na obie łopatki. Musiałby się Joachim mocno wstydzić. Oceniać zapomocą punktów czy cyfr wartości psychiczne, wzloty ducha, jest niezmiernie trudno — zwłaszcza gdy upodobania estetyczne sędziów bywają niejednolite, a sylwetka etyczna niekiedy daleka od doskonałości. Wyobraźmy sobie, że konkurs międzynarodowy skrzypków odbywa się w drugiej połowie 19 wieku, kiedy to świat posiadał cały zastęp genialnych pod względem duchowym serafinów smyczka. Komu musielibyśmy dać więcej, a komu mniej punktów Isay'emu, czy Sarasattemu, czy Joachimowi...

Przecież każdy z tych artystów jest równie wielki, bo ma swój własny styl, swoją indywidualność. Konkursy muzyczne przeważnie odznaczają wartości techniczne. Każde pokolenie pragnie mieć piękno własne; podejście do piękna w chwili obecnej jest zgoła sportowe.

U nas w kraju konkursy wewnętrzne mogłyby być bodźcem do pracy nad opanowaniem instrumentu. Takie konkursy w Polsce niewątpliwie przyczyniłyby się do podniesienia poziomu technicznego i do wyeliminowania instrumentalistów, posiadających warunki wrodzone oraz wartości, nabyte pracą. Wskazałyby one jednostki, którymi by się należało zaopiekować i którym należałoby dopomóc w dążeniu do osiągnięcia celu. Na konkursach międzynarodowych natomiast zarówno my jak i cała zachodnia Europa nie mamy szans z braku *organizacji pracy*, niezbędnej dla przygotowania materiału artystycznego. Sądzę jednak, że ambicje Polski nie powinny iść w kierunku hodowania „czampionów", zwyciężających na konkursach międzynarodowych techniką, opanowaniem nerwów i instrumentu, lecz w kierunku tworzenia artystów, w których by się dusza narodu objawiała — artystów, zawsze młodością silnych, zawsze szczerością świeżych, artystów, ze sztuki których odzywałby się głos rasy, głos ziemi co ich wydała.

Stanisław Wiechowicz

INCIPIT LAMENTATIO...

(w związku z ankietą „Muzyki Polskiej")

Są prawdy, których prosta i elementarna treść jest tak oczywista, że w nikim nie budzi ani wątpliwości ani sprzeciwu. Od dawna ustalone, przez ogół myślący uznane (a szczególnie przez ten niemyślący) i w odpowiedniej rubryce księgi mądrości narodu zapisane stają się t. zw. ogólnym dobrem, ale... bez praktycznego znaczenia. Co innego bowiem jest uznawać jakąś prawdę, a co innego realizować ją w życiu. Przeważnie jest tak, że do prawd takich ustosunkowujemy się tylko biernie, teoretycznie, w rezultacie czego wytwarza się koło nich próżnia obezwładniająca i pozbawiająca je wpływu na życie. A wtedy pozostaje z nich tylko frazes, aforyzm, sentencja. Dopiero wprowadzenie tych prawd w styczność z życiem, w reakcję z żywym człowiekiem dynamizu-

je je i wywołuje praktyczne skutki. My tego jednak wyraźnie unikamy. To też prawdami abstrakcyjnymi, teoretycznymi a pięknie wystylizowanymi usłana jest u nas każda dziedzina życia. Rzec można, żeśmy się wyspecjalizowali w gładkim formułowaniu sentencyj, które potem kaligraficznie wpisujemy do wspomnianej księgi mądrości, lecz praktyczne zastosowanie ich w życiu pozostawiamy już następnym pokoleniom.

Do takich prawd, wyjętych właśnie z księgi mądrości narodu polskiego, i bardzo często powtarzanych należą dwa, bliżej nas dziś obchodzące twierdzenia, a mianowicie:

a) że naród, który chce mieć głos w historii i współdziałać w pozytywnym kształtowaniu losów ludzkości musi być p e ł n o w a r t o ś c i o w y m, t. j. posiadającym harmonijnie rozwinięte wszystkie swoje władze i zdolności twórcze (jest to jednakowo ważne z punktu widzenia metafizycznego, jak i praktycznego);

b) że kultura jest wykładnikiem geniuszu narodu.

Otóż te dwa aksjomaty na tle naszej rzeczywistości są tylko pięknymi frazesami, nie obowiązującymi do żadnych praktycznych wniosków. Wiemy, że prawda w nich zawarta jest bezsporną i doniosłą, ale też nic poza tym, że wiemy. Podziwiamy zato te narody, które wiedząc, wyciągają z tego także i praktyczne wnioski.

Do tej ostatniej czynności, t. j. do wyciągania praktycznych wniosków z wyznawanych zasad mamy notoryczną niechęć szczególnie w dwóch dziedzinach: ekonomicznej i kulturalnej. Nie mogę oczywiście zabierać głosu na temat ekonomii, nie jest jednak tajemnicą specjalistów fakt, że nie mamy we krwi odpowiedniego wyczucia tej, tak ważnej dziedziny życia zbiorowego. Zaczynamy dopiero powoli rozumieć, że wyczucie to należy w sobie wyrabiać. Kiedy to nastąpi, obraz rzeczywistości polskiej będzie wypełniony w dwóch trzecich: sprawy ekonomiczne plus wojsko. (Wyczucie tego ostatniego mamy bezspornie we krwi). Pozostaną jeszcze, jako ostatnie, sprawy kultury, bo właśnie na tych trzech filarach opierają się główne wiązania architektoniki naszej rzeczywistości.

Schemat: wojsko, ekonomia, kultura, układa się pod wpływem warunków tak, że wojsku przypada pozycja centralna a sprawy gospodarcze i kulturalne stanowią boczne, uzupełniające wiązania j e d n e j, o r g a n i c z n e j c a ł o ś c i. Spoistość budowy i jej

odporność wymagają harmonijnego rozłożenia ciężaru na wszystkich trzech filarach, a każdy z tych filarów winien mieć odpowiednie fundamenty, należycie w społeczeństwie ugruntowane. Takie ugruntowanie otrzymał dopiero filar pierwszy — właśnie wojsko, któremu na pomoc przyszła żywa i pełna chwały tradycja. Budowanie fundamentów pod filar drugi — gospodarkę — dopiero rozpoczęliśmy, nie oglądając się już zbytnio na tradycję, która nam nie przekazała żadnych głębszych przeżyć w tej dziedzinie. Budowa zaś trzeciego filaru — kultury — przedstawia się o tyle zagadkowo, że założenie fundamentów i należyte ich ugruntowanie w społeczeństwie nie idzie tak łatwo, jakby się tego można było spodziewać na podstawie bogatej przecież i starej tradycji.

Działanie tradycji tutaj zawiodło.

Wynikałoby z tego, że dorobek, który odziedziczyliśmy nie jest przez nas przeżyty, zasymilowany, — że wytworzyły go wprawdzie jednostki twórcze, ale nie było komu go przyjąć, przeżyć i zamienić na dobro ogólne. Pochodzi to prawdopodobnie stąd, że sztuki, we wszelakich jej odmianach ogół nasz nie przeżywał nigdy w trybie p o w s z e d n i m, świadomie, jako normalnego, codziennego składnika i współtwórcy naszych form bytu.

Pierwotnie kontakt ze sztuką miały u nas tylko warstwy górne, i to tylko w roli konsumenta obcych płodów a nie wytwórcy. (Pomijam oczywiście folklor). Nadeszły wprawdzie później czasy, kiedy zaczęliśmy przeżywać sztukę, ale tylko w patosie, od wielkich dzwonów, w bolesnych wzruszeniach i męczeństwie. Wtedy trudno nam było zrozumieć, że ze sztuką można i należy współżyć także w zwykłych warunkach codzienności, że należy ją uprawiać głównie tam, gdzie ma ona największy wpływ na człowieka, t. j. w jej styczności z realnym życiem, dopiero wtedy bowiem, dzięki swemu s t a ł e m u działaniu konstruktywno-wychowawczemu wpływa ona dodatnio na formowanie się i pogłębianie kultury człowieka. Inaczej jest tak, jak z ową gładkością manier, stosowaną na pokaz w salonie, a poza tym pospolite prostactwo zewnętrzne i wewnętrzne, — lub też z ubieraniem się w piękne szaty od święta, a na codzień łachmany i brud. Nie trzeba tłumaczyć, że jednostki tak postępujące nie zasługują na miano kulturalnych. Podobnie nie można nazwać kulturalnym społeczeństwa, w którego życiu sztuka odgrywa tylko manifestacyjną rolę, gdzie jest zjawiskiem odświętnym, a na co-

dzień żyje się w trzeźwym, grubym utylitaryzmie, lub w suchym racjonalizmie, albo — co jeszcze gorsze — w martwej tępocie i obojętności. Nie może być, tym samym, mowy o prawdziwej kulturze tam, gdzie nie dochodzi do równowagi — oczywiście chwiejnej, bo życie nie jest układem statycznym — pomiędzy dwoma zasadniczymi pierwiastkami: emocjonalnym i racjonalno-utylitarnym; pomiędzy światem wyobraźni a światem realnym; pomiędzy sztuką z jednej strony, a nauką i techniką z drugiej, i t. d.

Życie emocjonalne najlepiej wyraża się w sztuce, która wszelkie uczucia i odczucia sublimuje. Sztuka też najintensywniej na świat uczuć oddziaływa. A ponieważ warunkiem prawdziwej, głębokiej i twórczej kultury człowieka jest nie sama ilość zdobytej wiedzy, nie jej najwyższy choćby poziom, ani nawet wyostrzenie władz umysłowych do najdalszych granic, lecz właśnie praca nad wyszlachetnieniem uczuć, opanowaniem ich i wzniesieniem na możliwie najwyższy poziom ponad osobisty, co w połączeniu z kontrolującą i nadającą kierunek funkcją rozumu tworzy dopiero dobre dyspozycje kulturotwórcze — dojdziemy do wniosku, że kultura artystyczna i kultura uczuć powinny wzajemnie na siebie oddziaływać i uzupełniać się[1]). A ponieważ obie w dalszym ciągu powinny się zazębiać o moralność, która ma swe źródło nie tylko w rozumie ale i w uczuciu, wyniknie z tego, że moralność warunkuje nie tylko kulturę uczuciową, ale i artystyczną. Zresztą to nie jest żadne odkrycie, bo nie dostrzegają tego tylko ci, którzy traktują sztukę jako rozrywkowe intermezzo, jako percepcję zmysłową, „uśmiech życia", lub czysto techniczne zadanie. Nie dostrzegają tego także i zwolennicy „sztuki dla sztuki", których dążeniem jest oderwanie sztuki od człowieka, od życia i nadanie jej niezależnego od naszych losów biegu — co jest oczywiście czystym maniactwem i oznaką degeneracji.

Reasumując więc powiemy, że: w wychowaniu i rozwoju społeczeństwa sztuka ma znaczenie zasadnicze, ponieważ wiąże się z rozwojem kultury uczuciowej i moralności człowieka. Znaczenia tego nabiera jednak dopiero wtedy, kiedy, po pierwsze:—włączona jest do ogólnego systemu wychowawczego, po drugie: — pojmowana jest w aspekcie celów najwyższych,

[1]) Jeżeli nie zawsze tak jest, to winy szukać należy nie po stronie uczuć, lecz sztuki, która jakże często rozumiana jest płytko, banalnie i opacznie.

którym i n t u i c y j n i e daje wyraz w swych szczytowych osiągnięciach. Inaczej znaczenie to się nie ujawnia i zagadnienie całe pozostaje dla wielu nadal zakrytym i niezrozumiałym. Tak jest właśnie w Polsce. Nie znajdowaliśmy dawniej miejsca dla sztuki w naszym systemie wychowawczym i tradycji tej trzymamy się nadal. Stąd też pochodzi to nasze nieobycie ze sztuką, owa bezradność i onieśmielenie wobec niej, a także obojętność, tak charakterystyczne dla ludzi mało kulturalnych. Z drugiej strony znów natrafiamy na przesadny nieraz, pełen mistycznej egzaltacji i niezdrowej ekstazy stosunek do zjawisk artystycznych, co jest również świadectwem nader wątpliwego poziomu kultury. A wiemy, że wszystkie te objawy występują zawsze tam, gdzie zachodzi powierzchowna znajomość przedmiotu i powierzchowny do niego stosunek. W rezultacie czego dany przedmiot oceniany jest albo zbyt źle, albo zbyt dobrze.

Jak z powyższego widać, zakładanie fundamentów pod filar trzeci—filar kultury—natrafia u nas na trudności z braku stałego i mocnego podkładu, na którym by można fundamenty te ugruntować. Zwykle takim podkładem—jak już powiedzieliśmy—jest t r a d y c j a i poczucie łączności z dorobkiem minionych generacyj. Dziwnym zrządzeniem losów tradycja ta u nas w dziedzinie sztuki jakby nie istniała, a przynajmniej nie wychodzi poza wąski krąg bezpośrednio zainteresowanych. Ogół nie czuje żadnej łączności z dorobkiem kulturalnym dawnych wieków i zupełnie się nim nie interesuje. Chcąc więc spowodować jakieś zmiany w tej dziedzinie wypadnie zacząć od elementarnych czynności, związanych z przygotowaniem trwałego podkładu, na którym by fundamenty mogły być osadzone. Zadania te zaczynają powoli przenikać do świadomości naszej elity i kół miarodajnych, na co wpłynęły widocznie jaskrawo występujące różnice w rezultatach pracy na każdym niemal odcinku — a więc i kulturalnym — pomiędzy nami a wieloma innymi narodami, szczególnie rządzonymi totalnie.

Problemy, które nas trapią nie są oczywiście naszą wyłącznie chorobą. W tej albo innej skali czy natężeniu występują one u wszystkich cywilizowanych narodów, układ bowiem stosunków jest taki, że trójnawowy schemat: wojsko, ekonomia, kultura — narzuca się dziś wszystkim. Różnica tylko pomiędzy nami a Włochami czy Niemcami jest ta, że oni schemat ten traktują i n t e-

gralnie, równorzędnie i równocześnie we wszyskich trzech jego członach, wyczuwając dobrze ich współbieżność, zależność i wzajemną asekurację w stosunkach zewnętrznych (ten zawiedzie chwilowo, to tamten działa), a na wewnątrz jako olbrzymie źródło prężności i dynamiki twórczej narodu; — my zaś wyznajemy kolejność celów, hierarchię problemów, podział na sprawy pilne i mniej pilne, i t. d. To jest wygodniejsze. W tym jednak sęk, że życie w swym nieprzerwanym nurcie nie pozwala bezkarnie na stawianie mu tego rodzaju „rozkładu zajęć" i sztucznych tam. W nieustannym pędzie i zmienności życia nie można zadecydować o czymś raz na zawsze, jednorazowo, ostatecznie i... odłożyć — a potem kolejno zająć się czym innym, znów zadecydować, znów odłożyć — i tak, aż się wszystko „załatwi". A wtedy już spokój. Emerytura.

Ten emerytalny ideał jest może dobry dla tych, którzy już nic nie mają do powiedzenia, ale nie dla żywych organizmów, czujących w sobie siły twórcze i prących do zdobycia życia. Zatem w Polsce nie powinno być dla niego wcale miejsca. A tymczasem jakże często jest przeciwnie. I dlatego tak dotkliwie odczuwa się dysproporcję pomiędzy gromadzącymi się siłami twórczymi a szczupłością ramek, w których się to wszystko ma zmieścić. Nie można się także oprzeć wrażeniu niezasłużenie krzywdzącego upośledzenia na myśl o naszych olbrzymich możliwościach, a tym, co dokonano w dziedzinie kulturalnej u narodów ztotalizowanych, gdzie aktywność kulturalną podniesiono do rzędu zagadnień głównych. Nie może się czuć dobrze, kto wie, że mógłby nie tylko iść noga w nogę z innymi, ale może również i powinien wysunąć się znacznie naprzód.

I tutaj właśnie należy szukać powodu tych częstych porównań, jakie się u nas robi na ten temat pomiędzy reżimami totalnymi a nami, porównań raczej ilościowych, bo wiemy dobrze, że nie tam nam szukać wzorów ideologicznych dla siebie i że nie wszystko, co się tam dzieje jest na wysokości zadania. Porównania te czyni się raczej z myślą o pobudzeniu wysiłków ku stworzeniu wreszcie takich warunków rozwoju kulturalnego u nas, które by odpowiadały rzeczywiście naszym potrzebom, możliwościom i pozycji międzynarodowej [2]).

---

[2]) Chociaż porównania te nie są bez znaczenia także i z tego powodu, że ujawniają pewien szczegół, który — z różnych przyczyn wprawdzie — ale jest wspólny dla nas i dla nich. Szczegółem tym jest masa, do której

Wysuwa się jeszcze zagadnienie *p l a n o w o ś c i*, o którym się u nas także mówi. W naszych warunkach należy to jednak rozumieć wyłącznie jako dążność do uporządkowania zasadniczych rzeczy pod kątem widzenia potrzeb danej gałęzi kultury narodowej, a nie jako paragraf doktryny polityczno-społecznej, naginający bezwzględnie wszystko do jakiejś wyspekulowanej „linii generalnej“ [3]).

W streszczeniu rzecz sprowadzałaby się zatem do dwóch punktów:

a) dążenia do zmiany nastawienia społeczeństwa i sfer kierowniczych wobec zagadnień kultury artystycznej właśnie w imię *p e ł n o w a r t o ś c i o w o ś c i* narodu (wspomniana na wstępie teza a);

b) uświadomienie sobie, że w naszej sytuacji nie idzie o żadne nowe pomysły i olśniewające plany, lecz o rzetelne założenie i wypełnienie rzeczy podstawowych, bowiem nowe plany i pomysły potrzebne są tam, gdzie się stare przeżyły. No, a tym się jeszcze chyba pochwalić nie możemy.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Wielki cios, który spadł na muzykę polską — śmierć Karola Szymanowskiego, wpłynął na zmianę programów koncertów i odbił się wyraźnie na ruchu muzycznym. Zorganizowano kilka audycyj poświęconych pamięci Zmarłego, starano się w miarę sił i możności przypomnieć publiczności najwybitniejsze jego arcydzieła. Przy omawianiu tej serii koncertów należy zacząć od produkcji, która się odbyła jeszcze na parę dni przed Jego śmiercią, — wykonania przez dłuższy czas nie granego „Stabat Mater" w Wielki Wtorek, na koncercie w Romie. Gdy się słuchało tego prawdziwie natchnionego arcydzieła, w którym wyrafinowanie i prostota łączą się w przedziwną całość, gdy się gorącymi oklaskami chciało złożyć hołd nieobecnemu Twórcy, nikt nie przypuszczał, że było to ostatnie wykonanie w Polsce muzyki

---

odwołujemy się i my i oni, chcąc budować integralnie, gruntownie i organicznie twórczą kulturę narodową. Oni dlatego, że to co mieli przeżyło się, a my dlatego, że właściwie nic dotąd nie mieliśmy — jeżeli przez kulturę mamy rozumieć rezultat pracy całego narodu w uzupełniającej się akcji obu stron: twórczej i odbiorczej. Szanse mielibyśmy zatem jednakowe.

[3]) Określenia „kultura narodowa" używam w znaczeniu przeciwstawiania się głównie tendencjom i wpływom międzynarodowym, a nie w jakimś partyjno-programowym ujęciu.

Szymanowskiego za życia kompozytora, że w dwa tygodnie później ten sam utwór, przez ten sam zespół zostanie odśpiewany na nabożeństwie żałobnym, nad grobem przedwcześnie zmarłego Mistrza. W połączeniu z tą śmiercią, grożącą już oddawna, a jednak tak niespodzianą, wykonanie najbardziej czystego i najszlachetniejszego dzieła Szymanowskiego nabrało niejako znaczenia symbolicznego, było łabędzim śpiewem Twórcy, Jego pożegnaniem.

I szkoda wielka, że wykonanie tego arcydzieła nie stało na tej wysokości, na jakiej powinno było stać. Dyrygował koncertem Mieczysław *Mierzejewski*, który odniósł tak wielki triumf na poprzednim koncercie w „Romie", ale dla którego muzyka Szymanowskiego okazała się jednak za trudna. Specjalnie „Stabat Mater" pomimo stosunkowo prostej faktury wymaga subtelniejszego rozplanowania grup dźwiękowych i kolorystycznych, precyzyjniejszego stopniowania dynamiki. Pod tym względem orkiestra była za mało wyzyskana, wiele ważnych głosów orkiestrowych nie brzmiało. Chór, tak doskonały w „Harnasiach", tutaj też zawiódł. Największą jednak winę ponoszą nie dyrygent i nie chór, ale soliści, których często wogóle nie było słychać. Wiadome jest, że „Stabat Mater" nastręcza trudności zwłaszcza dla altu i barytona, których partia jest często obciążona zbyt bogatym akompaniamentem orkiestrowo-chóralnym. Ale o tym, że trudności te są do przezwyciężenia, świadczyło chociażby bardzo dobre wykonanie „Stabat Mater" w Brnie Morawskim, które można było usłyszeć przez radio.

Równo w dwa tygodnie później usłyszeliśmy znowu „Stabat Mater" na nabożeństwie żałobnym w kościele św. Krzyża. Wykonanie było pod pewnymi względami gorsze, pod innymi lepsze, ale uderzające było, jak świetnie wypadło brzmienie tego utworu w atmosferze nabożeństwa. Czuło się, że to jest naprawdę utwór religijny, który dopiero w huczącej i rezonującej nawie kościelnej zyskał pełnię swego wyrazu.

„Stabat Mater" było również zapowiadane w Filharmonii. Jednakże w ostatniej chwili przed koncertem ku czci Szymanowskiego zaszedł szereg nieporozumień, z powodu których koncert nie znalazł się na należytym poziomie. Brakujące numery programu zastąpiono niezbyt dokładnie przygotowanymi występami solowymi. Dobrze ze swej roli wywiązała się jedynie Eugenia *Umińska*, wykonawczyni „II Koncertu Skrzypcowego" i „Mitów". Kazimierz *Wiłkomirski*, który akompaniował do koncertu i prowadził „III Symfonię" (bez chórów!) oraz Aniela *Szlemińska*, która odśpiewała kilka pieśni, mieli za mało czasu na należyte przygotowanie koncertu. Całość robiła wrażenie dziwnie nie poważne.

Nie bez trudności została zorganizowana również audycja muzyki kameralnej Szymanowskiego przez Tow. Muz. Współczesnej. Nastrój jednak panował znacznie poważniejszy i program był ciekawszy. Obejmował „II Kwartet", „Mazurki" i „Etiudy" na fortepian, parę „Pieśni kurpiowskich", „Rymów dziecięcych" oraz szereg utworów skrzypcowych. Wykonawcami byli: pani A. Baranowicz, prof. Zbigniew Drzewiecki, W. Niemczyk i Kwartet Warszawski.

Na XIII-tym koncercie „Ormuzu" uczczono pamięć Szymanowskiego przez umieszczenie w programie jego „Mitów" w wykonaniu E. Umińskiej i J. Lefelda. Na tym się wyczerpują narazie stołeczne manifestacje, poświęcone twórczości Szymanowskiego. Było ich niewiele i nosiły znamię przypadko-

wości. Miejmy nadzieję, że przyszły sezon lepiej będzie pod tym względem zorganizowany.

W Filharmonii w okresie powielkanocnym usłyszeliśmy tylko dwóch dyrygentów obcych: poważnego i kulturalnego artystę, zastępcę Mengelberga w „Concertgebomo" amsterdamskim — Edwarda van *Beinum*, oraz zawsze cenionego i popularnego Willy *Ferrero*. Poza tym po raz pierwszy wystąpił na koncercie piątkowym Mieczysław *Mierzejewski*. Zapowiedziany na zakończenie sezonu przyjazd Ernesta *Ansermet* niestety został w ostatniej chwili odwołany, wskutek czego koncert symfoniczny zamienił się na recital Sonat beethovenowskich w wykonaniu Artura *Schnabla*. Sławny beethovenista niemiecki sprawił swoją interpretacją pewne rozczarowanie. Niewątpliwie włada on niezrównanymi zasobami ekspresji, tonu, piana, ale środkami tymi dysponuje w sposób nieco zbyt afektowany, ze szkodą niekiedy dla precyzji technicznej. Zupełnie inny sposób ujmowania muzyki Beethovena, znacznie mniej uczuciowy i bardziej intelektualny, ale zdumiewający wirtuozerią techniczną i niebanalnością ujęcia, reprezentuje Carlo *Zecchi*, który dał wraz z Ferrero bardzo interesujące wykonanie „Koncertu c-moll" Beethovena. Ten sam utwór grał na akademii ku czci Młynarskiego Artur *Rubinstein*, z charakterystyczną dla niego w ostatnich czasach powściągliwością i powagą. Koncert f-moll Chopina wypadł w jego wykonaniu mniej interesująco. Poza tym usłyszeliśmy jeszcze na estradzie filharmonicznej z pianistów: B. *Webstera* („Koncert d-moll" Brahmsa) oraz prof. Z. *Drzewieckiego*, który w „Koncercie" Kondrackiego nie miał zbyt wdzięcznego pod względem pianistycznym zadania. Wyjątkowo udany był występ świetnego wiolonczelisty Emanuela *Feuermana*.

Programy koncertów piątkowych nie zawierały wprawdzie wiele interesujących pierwszych wykonań, ale stały naogół na dobrym poziomie. Usłyszeliśmy dzięki Feuermanowi prawie nieznany u nas bardzo piękny „Koncert wiolonczelowy" Phil. Em. *Bacha*. Ferrero zaznajomił nas z nową transkrypcją orkiestrową dwuch „Preludiów" J. S. *Bacha* zrobioną przez Pick-Magiagalli'ego oraz z bardzo efektownym i świetnie wykonanym, ale dosyć błahym pod względem muzycznym „Moto perpetuo" *Paganini'ego*. Dosyć obficie była reprezentowana nowa polska muzyka symfoniczna. Przede wszystkim na koncercie żałobnym 12-maja połączone orkiestry Filharmoniczna i Polskiego Radia pod dyrekcją tak dawno niewidzianego na estradzie Filharmonii Grzegorza *Fitelberga* wykonały program złożony z trzech utworów, napisanych specjalnie na śmierć Marszałka Piłsudskiego: „Ostatnie werble" *Maklakiewicza*, „Dies irae" *Kasserna* i „Poemat żałobny" *Woytowicza*. Dwa ostatnie utwory były w Filharmonii wykonywane po raz pierwszy, jakkolwiek znamy już je z audycyj radiowych. „Poemat" Woytowicza o całą klasę przewyższa dwa pozostałe dzieła zarówno bezkompromisowością i powagą założeń, jak też mistrzostwem roboty tematycznej i polifonicznej. Do rzędu takich „pół-premier" należy zaliczyć również znaną, ale w Filharmonii wykonaną (przez Mierzejewskiego) po raz pierwszy śliczną „Uwerturę" Antoniego *Szałowskiego*.

Natomiast „Koncert fortepianowy" *Kondrackiego* był prawdziwym pierwszym wykonaniem. Utwór ten w ogólnej koncepcji formalnej (dwie żywiołowe i szybkie części rozdzielone wolną i liryczną improwizacją, niemal w ca-

łości powierzoną fortepianowi) jak również w rysunku niektórych tematów przypomina wykonany w zeszłym roku „Koncert na orkiestrę" Kondrackiego. Ustępuje mu jednak wyraźnie zarówno pod względem rozbudowania formalnego jak i brzmienia instrumentalnego. Najciekawsze są nowe w twórczości Kondrackiego momenty liryczne drugiej części. Natomiast zastrzeżenia budzi mało pianistyczny charakter partii fortepianowej.

Koncerty Polskiego Radia w „Romie" pomimo małej frekwencji publiczności są uporczywie dobre. Niebanalne programy mają już pewne momenty tradycyjne. Do takich należy np. zaznajamianie publiczności warszawskiej z mniej znanymi autorami z początku XIX wieku. Na jednym koncercie usłyszeliśmy pod dyr. *Mierzejewskiego* nowoodkrytą przez Casellę „Symfonię" *Clementiego*, na następnym koncercie, również w interpretacji Mierzejewskiego, bardzo ładną „Symfonię" *Cherubiniego*. Na tym samym wieczorze usłyszeliśmy Suitę ułożoną z fragmentów sławnej opery *Rimskiego-Korsakowa* „Legenda o niewidzialnym mieście Kiteż". Prawdziwym uświetnieniem koncertu w „Romie" był występ Poznańskiego Chóru Archikatedralnego pod dyr. księdza *W. Gieburowskiego*. Zespół ten jest niewątpliwie jedną z największych chlub muzycznych Polski. Dzięki urozmaiconemu programowi, obejmującemu szereg dzieł od *Palestriny* aż do *Szeligowskiego*, mogliśmy w pełni ocenić tak niezwykłe zalety chóru jak i wysoki poziom interpretacyjny jego kierownika.

W okresie sprawozdawczym Sala Konserwatorium poza paroma przygodnymi występami (Webster) była przede wszystkim zajęta przez występy laureatów konkursowych. Początkowo były to produkcje uczestników konkursu Chopinowskiego, ostatnio zaś usłyszeliśmy sowieckich laureatów konkursu im. Ysaye'a w Brukseli, którzy w drodze powrotnej do Rosji dali dwa recitale. Zarówno *Ojstrach* (zwycięzca konkursu) jak Liza *Gilels* i B. *Goldstein* przedstawiają klasę wirtuozowską o najwyższym poziomie, z którą w rażącej dysproporcji znajduje się powierzchowny i błahy repertuar. Poziom wszechstronnie artystyczny, nie tylko pod względem technicznym, ale również pod względem subtelności interpretacji reprezentował na tych koncertach właściwie tylko akompaniator, znany nam z II-go konkursu Chopinowskiego *Diakow*.

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwie audycje „Ormuzu". Na jednej z nich, prawie wyłącznie poświęconej polskiej muzyce współczesnej wykonano obok „Mitów" Szymanowskiego utwory fortepianowe J. *Ekiera*, dosyć blade utwory wiolonczelowe *Maklakiewicza* i *Szałowskiego* oraz dziwnie nieinteresująco w naszych czasach przedstawiający się „Kwartet" Ludomira *Różyckiego*. O ileż bardziej świeży i twórczy wydał się wykonany na tej samej audycji „Koncert na 2 soprany, bas i organy" Jacka H. *Różyckiego* z XVII wieku. Ostatnia w tym sezonie audycja Ormuzu była w całości poświęcona dawnej muzyce, zawierała „Koncert Ph. E. *Bacha* „Sonatę na 2 fortepiany" *Mozarta*, „III Trio" *Beethovena*, „III Trio" *Hummla* i pieśni *Schuberta*.

W Polsk. Tow. Muz. Współczesnej oprócz wieczoru poświęconego Szymanowskiemu odbyły się w okresie sprawozdawczym jeszcze dwie audycje. Na jednej z nich najciekawszym punktem było I wykonanie „kwartetu" Romana *Palestra*. W utworze tym obok zalet, których już mogliśmy się po

Palestrze spodziewać, jak świetne brzmienie, imponująca konstrukcja, pomysłowa polifonia, znajdujemy nowe zdobycze jego stylu: piękną, ekspresywną a niebanalną melodykę i szeroki oddech. Całość niewątpliwie należy uznać za najlepsze z dotychczas wykonanych dzieł Palestra i wogóle za jeden z najlepszych kwartetów w literaturze polskiej. Na tej samej audycji usłyszeliśmy „Sonatę" na obój i fortepian Gr. *Bacewiczówny* i „Sonatę fortepianową" W. *Lutosławskiego*. O ile ostatniemu utworowi można by było zarzucić zbytnią rozlewność pianistyczną, o tyle przeciwnie w „Sonacie" Bacewiczówny razi pewna fragmentaryczność faktury, opartej na używanych motywach.

Podobne zastrzeżenia wzbudza wykonane na ostatniej audycji T. M. W. „Trio na flet obój i fortepian" W. *Rudzińskiego*, tylko że utwór ten wogóle znacznie ustępuje poziomem utworowi Bacewiczówny i robi wrażenie jeszcze niedojrzałej roboty. Natomiast bardzo dodatnie wrażenie zostawiła „Sonatina na 2 skrzypiec" Jerzego *Fitelberga*, świetnie brzmiąca, doskonale skonstruowana, interesująca w inwencji.

Z utworów obcych wykonanych na tych audycjach na wyróżnienie zasługują bardzo oryginalne i z punktu widzenia teoretycznego interesujące, ale niezbyt piękne „Trzy utwory na kwartet smyczkowy" I. *Strawińskiego*, oraz jedno z piękniejszych kameralnych dzieł *Ravela:* „Trio".

Konstanty Régamey

Na tle dość nikłego i mało ciekawego ruchu śpiewaczego w Warszawie, szczególnej wagi nabiera rozumnie i konsekwentnie prowadzona od szeregu lat praca w t. w. chórach magistrackich m. st. Warszawy. Jest ich kilkanaście, skupiają one około tysiąca miłośników śpiewu chóralnego, rekrutujących się z pośród szerokich mas. Chóry magistrackie w Warszawie są wzorowym przykładem uaktywnienia kulturalnego mas. Tu mamy do czynienia nie z teorią a z praktyką, popartą pięknymi rezultatami. Każdorazowy występ zbiorowy tych chórów wykazuje stałe postępy muzyczne i budzi jak najlepsze nadzieje na przyszłość. 25-go kwietnia część tych chórów wystąpiła na koncercie-poranku Filharmonii warszawskiej. Wielki zespół chóralny, liczący około 800 osób ,wykonał z towarzyszeniem orkiestry filharmonicznej: finał z symfonii St. Kazury i wartościową, doskonale brzmiącą suitę Z. Noskowskiego: „Grajek wędrowny", zinstrumentowaną przez F. Rybickiego. Chóry brzmiały czysto, śpiewały rytmicznie, frazowały logicznie, bez przesady. Na szczególne podkreślenie zasługuje szlachetny umiar brzmienia tego licznego zespołu i unikanie brutalnych, prostackich akcentów, spotykanych w produkcjach naszych chórów nawet renomowanych. Dyrygował Tadeusz Czudowski. Zarówno wymienione wyżej utwory instrumentalno-chóralne, jak i uwerturę „Coriolan" Beethovena oraz IV symfonię Mendelssohna prowadził pewną ręką i muzykalnie. P. Czudowski jest główną sprężyną chórów magistrackich, ich duszą. Może być dumny z wyników swojej napozór mało efektownej pracy, zdążającej w naszej kulturze muzycznej do pięknego celu: uaktywnienia muzycznego szerokich warstw społecznych.

Dn. 6 maja „Lutnia" warszawska im. Piotra Maszyńskiego uroczyście obchodziła swój 50-cioletni jubileusz. Wielkie zasługi położyła ta instytu-

cja w obronie kultury polskiej i polskości za czasów niewoli. Pieśnią budziła ducha narodowego, pieśnią — łączyła Polaków. Z wielką czcią myślimy i mówimy o pięknej i zasłużonej przeszłości „Lutni" warszawskiej.

Na szczęście czasy się zmieniły. Zmienia się dziś treść i forma naszego życia artystycznego. Dziś potrzeba nam innych pieśni i innej pracy muzycznej, niż za czasów niewoli. Stawiamy dziś inne wymagania artystyczne, niż lat temu 50. Dzisiejsza „Lutnia" jest jednym z wielu naszych przeciętnych chórów amatorskich. Utraciła swoje dawne, przodujące stanowisko, Czy odzyska — to przyszłość pokaże. Brzemię zasług z przeszłości może być w pracy pomocą, ale może też stać się i wielkim ciężarem.

B. R.

POZNAŃ

Obecny podwójny okres sprawozdawczy rozpoczął się właśnie w czasie, kiedy zamknięto w Warszawie konkurs chopinowski a laureaci zaczęli jeździć po kraju z koncertami. Do Poznania dotarł tylko jeden Dossor, Anglik (zdaje się czwarta nagroda) i grał na symfonicznym koncert f-moll Chopina. Ci, co słyszeli go podczas konkursu w Warszawie byli wyraźnie rozczarowani jego występem poznańskim. Napięcie konkursowe minęło, trening osłabł i pianista zaraz stracił formę. Zupełnie tak, jak na zawodach sportowych, kiedy zawodnikowi każą walczyć w nie swojej wadze. Forsowny trening daje czasami błyskotliwe rezultaty, ale przeważnie jednorazowe.

Odbył się podobno jeszcze recital fortepianowy innego uczestnika konkursu, pianisty francuskiego Maillard-Verget. Recital ten był jednak tak konspiracyjnie urządzony, że wiedziało o nim zaledwie parę osób i to wcale nie tych, które interesują się muzyką. A szkoda, bo jednak pianista podobno dobry.

Na symfonicznych, których cztery odbyło się w międzyczasie, było kilka interesujących nowości, i to takich, jak IV Symfonia Roussela, koncert na orkiestrę smyczkową Kasserna, czy wreszcie dawna rzecz, ale w Poznaniu nie grana — Morawskiego „Ulalume". Niestety wszystkie te utwory były grane w jednym programie, który wypadł właśnie podczas uroczystości pogrzebowych Karola Szymanowskiego. Nic więc z nich nie słyszałem.

Takie kumulowanie nowości w jednym programie ma jednak w prowincjonalnych warunkach sporo złych stron, z których najważniejsze są: zniechęcenie publiczności, mało obytej z nowszą muzyką, a więc niewytrzymałej, a powtóre — brak możności należytego przygotowania z powodu przepracowania orkiestry, która, oprócz grania w operze musi młócić także nawet najgorsze operetki. Jakże tu znaleźć czas na opanowanie np. tak wybitnie wirtuozowskiej rzeczy, jak koncert na orkiestrę Kasserna? W tych warunkach oczywiście wszystko cierpi — i utwór i wykonanie i publiczność i opinia instytucji. Byłoby więc z dużym pożytkiem dla wszystkich, gdyby w przyszłości przyjęto zasadę, że nowe utwory powinny być rozsadzane, a nie podawane gromadą.

Na owym awangardowym koncercie dyrygowanym przez Nowowiejskiego, solistką była pianistka Morales, która z koncertem c-moll Beethovena musiała się chyba czuć nieswojo w tym programie.

Na poranku poświęconym utworom Czajkowskiego, dyrygowanym przez Zygmunta Latoszewskiego i granym bardzo starannie, solistką była Irena Dubiska, przyjmowana bardzo ciepło.

Muzyki oratoryjno-kantatowej było, w tym okresie sporo. Nowowiejskiego „Quo Vadis", wielkie i dla wykonawców bardzo forsowne oratorium wybrał na swój debiut niedawno założony chór filharmoniczny i z trudnego zadania wywiązał się bardzo dobrze. W dobrym brzmieniu celował szczególnie chór żeński. Soliści, w osobach p. Fedyczkowskiej, Urbanowicza i Karpackiego byli wyjątkowo szczęśliwie dobrani, bo wszyscy nie tylko, że umieli swoje partie (co, jak wiemy nie koniecznie często się zdarza), ale śpiewali je ponadto bardzo muzykalnie i kulturalnie. Dyrygował z temperamentem Zygmunt Latoszewski a przy organach zasiadł sam mistrz Nowowiejski.

Konserwatorium na trzecim swoim popisie publicznym dało dwie kantaty Bacha — „Z nami bądź" i Odę żałobną. Oba utwory brzmiały doskonale zarówno w częściach chóralnych jak i w partiach solowych i orkiestrowych. Dyrygował Władysław Raczkowski. Poza tym z utworów Bacha wykonana była przez chór Tow. Muzycznego kantata na Zielone Świątki a przez chór im. Moniuszki i solistów (w radio) kantata o kawie (Kaffee Kantate). Nigdy chyba w Polsce nie wykonywane świeckie oratorium Schumana — „Raj i Peri" — obrała Wielkopolska Szkoła Muzyczna na swój tegoroczny popis. Nie mogłem jednak tego słyszeć.

Wracając jeszcze do koncertu Towarzystwa Muzycznego należy dodać, że od kilku lat był to pierwszy publiczny występ chóru i orkiestry tego towarzystwa, gdzie jest dwóch dyrygentów pp. Poradowski (orkiestra) i Broniewski (chór). Program, złożony wyłącznie z dawnej muzyki był bardzo urozmaicony. Najlepszym punktem był wspomniany właśnie występ chóru z kantatą Bacha i mszą Pękiela oraz występ dwóch skrzypków pp Paszkieta i Röslera.

W dalszym ciągu koncertów chóralnych zanotować należy bardzo udany występ „Echa" pod dyr. Wł. Raczkowskiego, ze współudziałem solistów pp. Szlemińskiej i Wolińskiego a poświęcony w całości pamięci i utworom Niewiadomskiego, oraz występ jugosłowiańskiego chóru akademickiego „Obilić" z Belgradu. Chór ten, nadzwyczaj uroczyście i gorąco tutaj przyjmowany jeździł po wszystkich większych miastach Polskich, jest więc naogół znany. Najbardziej zajmującą stroną występów tego sympatycznego zespołu był repertuar, wskazujący, że dorobek twórczy Jugosłowian w tej dziedzinie jest wysoce oryginalny i odznaczający się znacznym poziomem technicznym.

W wykonaniu techniczna strona u „Obilića" przeważa nad dźwiękową, co jest jednak zrozumiałe, jeśli się zważy tę ustawiczną fluktuację, jakiej z natury rzeczy podlegają wszelkie zespoły akademickie. Łatwiej jest zrobić coś precyzyjnie w krótkim czasie niż nabyć w tym, co się robi kultury (w tym wypadku kultury brzmienia).

Pozostaje do zaanonsowania jeszcze czwarty popis Konserwatorium pod batutą dyrektora Zdzisława Jahnkego. Występowali przeważnie abiturienci, grający z orkiestrą swoje dyplomowe koncerty. Słyszeliśmy więc skrzypka,

fagocistę, waltornistę, klarnecistę i ze średniego kursu młodą pianistkę. Popis był interesujący dla swego wysokiego poziomu szczególnie niektórych klas instrumentów dętych.

Stowarzyszenie Pedagogów urządziło wieczór poświęcony pamięci i utworom Karola Szymanowskiego.

W operze trochę gościnnych występów śpiewaczych i tanecznych, co podtrzymuje ogół w zainteresowaniu dla instytucji. Prawdziwą premierą, i to nader udaną, było wystawienie „Czterech gburów" Wolffa — Ferrariego. Jest to buffa kameralna o bardzo dyskretnej leciutkiej, świetnie instrumentowanej i pomysłowej, choć bardzo prostej muzyce. Najwięcej pomysłową jest tu strona rytmiczna muzyki, wyprowadzona w sposób naturalny z rytmu i charakteru tekstu. Obfitość zespołów o bardzo wartkim tempie czyni operę trudną dla wykonawców, ale za to zajmującą dla słuchacza. Zespół solistów zasługuje na duże uznanie za dobre opanowanie szczegółów i całości, a dyrektor Latoszewski za precyzyjne przygotowanie tej całości w należytym charakterze. Orkiestrze należy się osobne uznanie za powiewność brzmienia.

To byłoby chyba wszystko, i wobec kończącego się niebawem sezonu niewiele już przed latem wypadnie do zanotowania.

St. Wiechowicz

LWÓW

Ubiegły okres sprawozdawczy, nie zapowiadający się zbyt ciekawie, wzbogaciły przede wszystkim dwa koncerty poświęcone twórczości Karola Szymanowskiego. Jeden z nich został urządzony wspólnymi siłami Pol. Tow. Muz. Filh. lw. i Dyr. Teatru W., drugi odbył się staraniem lwowskiego oddziału Tow. Muz. Współcz., Zw. Lit. i Zw. Plastyków. W programie pierwszego koncertu znalazły się utwory: „Stabat Mater" (soliści: M. Jemficewa, St. Hinglerówna, R. Wraga) oraz III symfonia (solistka Ir. Cywińska), które wykonane zostały z wielką pieczołowitością pod dyrekcją dr. A. Sołtysa. Drugi koncert obejmował utwory solowe wokalne (D. Bandrowska), skrzypcowe (Marco), fortepianowe (Münzer) oraz chóralne („Lutnia" pod kier. J. Kołaczkowskiego). Obydwa koncerty poprzedziły okolicznościowe przemówienia (dyr. Horzyca, dr. Łobaczewska).

Ósmy, ostatni w tym sezonie koncert Filharmonii, po dawniejszych — niewątpliwie mniej zainteresował. Dyrygent E. van Beinum bowiem dopiero w drugiej części koncertu, przy wykonywaniu trzeciej symfonii Brucknera, zdołał nieco silniej wyrazić swą indywidualną i bardziej przekonywującą interpretację artystyczną. Poza tym w programie znalazła się jako nowość nierówna artystycznie i miejscami niewybredna fantazja na fortepian z ork. Milhauda pt. „Le Carneval d'Aix". Solistą był prof. L. Münzer.

Uważamy, że jako nowości powinny być dawane w każdym koncercie przede wszystkim rzeczy polskie, a jeśli obce — to rzeczywiście wartościowe i godne poznania.

Z solistów bawili we Lwowie P. Prokopieni — bas i skrzypek St. Mikuszewski z koncertem na cele L. O. P. P., następnie J. Lachowska, śpiewaczka, oraz wybitny pianista włoski G. Agozzi, który, niedysponowany, nie zadowolił wprawdzie wykonaniem utworów Chopina, zainteresował jednak utworami włoskich kompozytorów (Casella, Chimeri, Siriani).

Pewne ożywienie panowało w zakresie muzyki chóralnej, do czego przyczyniły się występy chórów zagranicznych.

Z lwowskich zespołów wystąpiły: Lwowski chór akademicki, wykazujący obecnie po dłuższej przerwie nieco więcej ruchliwości pod kier. Fr. Rylinga oraz znane i zasłużone Tow. Śpiewacze „Echo-Macierz". Bardzo starannie przygotowany przez dyr. J. Kołaczkowskiego doroczny koncert swój poświęciło „Echo" współczesnym kompozytorom lwowskim. Inicjatywa z punktu widzenia regionalnego godna uznania. Program zawierał naogół interesujące, w znacznej części po raz pierwszy wykonywane utwory 10 kompozytorów lwowskich, jak dr. Sołtysa, Kołaczkowskiego, Lipczyńskiego, Kwiatkowskiego (opracowania pieśni ludowych) oraz Hausmana, Standlera, Belohlawka, Kinalskiego etc.

Z występów chórów zagranicznych w pierwszym rzędzie należy wymienić koncert jugosłowiańskiego chóru akad. „Obilić", który był niezaprzeczenie najwartościowszym zdarzeniem muzycznym we Lwowie w ostatnim czasie. Wysoki poziom artystyczny posiadał również koncert chóru pracowników Zakładów Elektr. w Budapeszcie.

W operze lwowskiej zasłużyły na wzmiankę gościnne występy śpiewaków opery bukaresztеńskiej w „Trubadurze" i „Tosce" oraz przede wszystkim wznowienie „Hrabiny" Moniuszki", które doszło do skutku dzięki pięknej inicjatywie T. S. L.

Wspomnijmy jeszcze o popularnym południowym koncercie Filharmonii Lw. w Niedzielę Palmową, którego program złożony był w przeważnej części z utworów tanecznych. Koncertem kierował Jakub Mund, nb. koncertmistrz Filh. Lw. i nieraz — w razie potrzeby — jej kapelmistrz. Koncert ten o nieodpowiednim dla święta, rozpoczynającego Wielki Tydzień, prawdziwie karnawałowym programie spotkał się ze zasłużonym i ostrym protestem oraz napiętnowaniem ze strony obradującego w tym czasie Zjazdu Delegatów Małop. Zw. Tow. Muz. i Śpiew.

Zamykając na tym sprawozdanie dodajmy jeszcze kilka słów o audycjach szkolnych we Lwowie, których znaczenie dla rozwoju kultury muzycznej jest niewątpliwe. Organizowane są one we Lwowie dopiero od roku przez tutejsze koło nauczycieli muz. i śpiewu pod przewodnictwem prof. Cz. Kozietulskiego. Należy już obecnie stwierdzić chwalebną tendencję do utrzymania audycyj na możliwie wysokim poziomie i urozmaicenia programów. Ostatni koncert poświęcony był K. Szymanowskiemu.

J. J. Dunicz

WILNO

Śmierć Karola Szymanowskiego wywołała silne echo w Wilnie i na Wileńszczyźnie. Nie zapominajmy, że sporo mazurków powstało w Duksztach w domu pp. Zanów, gdzie Szymanowski spędził wakacje 1924 i 1925 roku. Koncerty kompozytorskie w Wilnie, które odbyły się na wiosnę i w jesieni 1927 r. żyją do dziś dnia w pamięci Wilnian. To też w celu uczczenie żywej jeszcze pamięci znakomitego artysty, Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych urządziła w dniu 21 kwietnia uroczystą akademię, która zgromadziła bardzo wiele osób ze świata kulturalnego. Akademia była oficjalnym hołdem złożonym przez artystów wileńskich pamięci znakomitego muzyka.

W ciągu ostatnich tygodni zaszły zasadnicze zmiany w stosunkach muzycznych Wilna. Zyskaliśmy orkiestrę — narazie złożoną z 20 osób — ale opartą na stałych podstawach finansowych. Zespół ten — głównie oparty o Polskie Radio — będzie odtąd stanowił trzon orkiestry symfonicznej. Najważniejszą rzeczą są przede wszystkim możliwości sprowadzenia nowych, lepszych sił z poza Wilna. Tym samym będzie można odświeżyć dawno nieodnawiane kadry muzyków wileńskich. Pozwoli to podnieść znacznie poziom orkiestry symfonicznej — o co się walczy usilnie od wielu lat.

Z koncertów do zanotowania symfoniczny z utalentowanym dyrygentem p. Guttrym na czele i ze współudziałem rasowej pianistki p.Hleb-Koszańskiej, dalej występ Mieczysława Szaleskiego, dziś najtęższego chyba alcisty polskiego; wreszcie w kwietniu po raz pierwszy wykonany został koncert fortepianowy młodego wileńskiego kompozytora Witolda Rudzińskiego, dzieło o dużym polocie i ciekawym, bardzo indywidualnym zarysie. Zalety tej kompozycji uwypukliły się tym więcej, że wykonanie spoczywało w niezawodnych rękach S. Szpinalskiego i dyrygenta S. Lidzkiego-Śledzińskiego. Obaj artyści włożyli wiele pieczołowitości w wykonanie utworu młodego twórcy.

Skoro mowa o Szpinalskim, należy mu się kilka słów za jego działalność w Wilnie. Od czasu jego przyjazdu życie artystyczne nabrało ogromnej dynamiki! Szpinalski nietylko koncertuje, uczy, ale przede wszystkim stwarza atmosferę, w której rozwijają się i dojrzewają inne talenty pianistyczne. Ta strona działalności młodego artysty jest na wileńskim gruncie niezwykle cenna: pobudza do działania wileńską pianistykę, która jak na nasze stosunki przedstawia się nieźle. Wykazał to wieczór poświęcony muzyce klasycznej z rzadko grywanym koncertem na 3 fortepiany J. S. Bacha. Interpretowały go doskonale, z wirtuozowskim zacięciem trzy panie: prof. Z. Romankowa, I. Niemczewska oraz T. Dąbrowska.

Poza działalnością Klubu Muzycznego (dobiega 50-tej audycji w ciągu 3 lat!) i skromną działalnością zespołów śpiewaczych (głównie występy radiowe) pewną akcję rozwija Konserwatorium Muzyczne, którego chór pod dyr. Cz. Lewickiego wykonał 25-tą kantatę Bacha oraz kilka chorałów.

W zakresie koncertów większych „gwiazd" — panowała zupełna cisza, począwszy od wieczoru Thibaut (8.XII) aż do początków maja. Ostatnio dopiero wystąpili T. Szalapin i D. Ojstrach. Z okazji tych występów odbyły się na sali koncertowej formalne demonstracje filorosyjskie. P. Szalapin— grzmiał po rosyjsku cały czas; nie uważał nawet za stosowne rzucić choćby jednego polskiego naddatku. Dość przeciętny skrzypek sowiecki Ojstrach koncertował w Wilnie pomimo, że jego współrodaczka niejaka Goldfarb uczestniczka tegorocznego konkursu chopinowskiego oszkalowała na łamach prasy kijowskiej Polskę i mimo, że pieniądze zarobione przez p. Ojstracha poszły — jak wiadomo powszechnie — na propagandę komunistyczną. Mimo tego koncert Ojstracha w Wilnie się odbył, wieczór zaś poświęcony pieśni litewskiej i białoruskiej — urządzony staraniem T-wa Przyjaciół Biblioteki im. Wróblewskich został wskutek zakazu władz odwołany. Tego rodzaju posunięcia mogą w nieuprzedzonym nawet wywołać wrażenie, że władze nie doceniają momentów naprawdę dla kultury polskiej niebez-

piecznych. Należy raz na zawsze zdać sobie sprawę z tego, że występy rosyjskich artystów są w Wilnie niepożądane; niepotrzebnie wywołują tęsknoty ku „minionej przeszłości", odgrzewają dawno już zastygłe przeżycia, a tym samym stwarzają martwą złudę atrakcyjności kultury rosyjskiej — w Wilnie znaczącej jeszcze silnie swe ślady.

Grał jeszcze Małcużyński. Jest to solidny i poważny pianista. Wrażenie z koncertu odnieśliśmy bardzo dobre. Droga przed młodym artystą otwarta; życzymy powodzenia.

Audycje szkolne prowadzi niestrudzona i ofiarna p. Gawrońska. Zwrócił uwagę poranek „Młodzież szkolna na budowę szkół". W koncercie brały udział chóry szkół powszechnych i średnich, niektóre bardzo dobre. Repertuar (przeważnie złożony z pieśni ludowych w opracowaniach różnych autorów) czasami zbyt łatwy i niewspółmierny z możliwościami chóru (np. chór Seminarium Ochroniarskiego).

irma.

Z ORMUZU

ZAKOŃCZENIE III-GO SEZONU KONCERTOWEGO

W następnym numerze podane będzie szczegółowe omówienie działalności ORMUZU w ubiegłym sezonie koncertowym. Tymczasem możemy podsumować ogólne jego wyniki:

Na prowincji odbyło się:	
koncertów publicznych (podwójne recitale)	106
audycyj dla młodzieży szkolnej	242
koncertów symfonicznych (z udz. Filh. Warsz.)	2
w Warszawie:	
koncertów (kameralno-solowych) w Konserwatorium	14
audycyj szkolnych (w gimnazjach)	243
audycyj symfonicznych w Filh. (dla młodz. szkolnej)	3

R a z e m: 610 produkcyj, których wysłuchało przeszło 175.000 osób.

Teren działalności obejmował 80 miast na prowincji. Audycje w Warszawie odbywały się w 52 szkołach.

W wykonaniu tych produkcyj wzięło udział 90 artystów, zespoły orkiestrowe, chóralne i kameralne.

Uzupełniając kronikę produkcyj ORMUZ'u ostatnimi miesiącami należy wymienić koncerty i audycje, które się odbyły:

w Lubelszczyźnie północnej, Kieleckim i na Pomorzu — z udziałem E. Umińskiej i Z. Dygata,

w Lubelszczyźnie południowej (audycje szkolne) — z udziałem T. Łuczaja, T. Kowalskiego i K. Bacewicza,

w Bielsku Podlaskim, Hajnówce, Ostrowiu Mazowieckim, Radomiu — z udz. A. Szlemińskiej, S. Witasa, S. Jarzębowskiego i I. Garzteckiej,

w Płocku odbył się 2-gi koncert symfoniczny z udziałem orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją J. Ozimińskiego oraz J. Ekiera,

w Kaliszu projektowane są audycje i koncert z udz. I. Strokowskiej-Faryaszewskiej i H. Sztompki.

Dla młodzieży szkolnej gimnazjów w Warszawie na zakończenie cyklu audycyj zostały zorganizowane 3 audycje muzyki symfonicznej w Filharmonii Warszawskiej z udz. orkiestry symfonicznej pod dyrekcją J. Ozimińskiego i M. Mierzejewskiego, oraz M. Karwowskiej, W. Małcużyńskiego, B. Rutkowskiego i M. Stroińskiego (objaśnienie). Program zawierał: Moniuszki „Bajkę"; Chopina: Koncert fortepianowy f; Arie z oper Moniuszki, Rossiniego i Pucciniego; Dukasa „Uczeń czarnoksiężnika".

W konserwatorium odbyły się 13 i 14-ty koncert, na których były wykonane: J. H. Różycki — Concerto „Magnificemus" na 2 soprany, bas i organy (I. Bardy, Z. Temnicka, T. Łuczaj, K. Zdoliński), Mozart — Sonata na 2 fortepiany D (A. Wąsowski, P. Kukliński), C. Ph. Bach — Kwartet G na flet, altówkę, wiolonczelę i fortepian (A. Junowicz. M. Szaleski, H. Kowalska, J. Lefeld), Beethoven i Hummel — Tria fortepianowe c op. 1 i G op. 35 (J. Draże, H. Kowalska, W. Lehrówna), Schubert — Pieśni (A. Michalowski), K. Szymanowski — Mity (E. Umińska), L. Różycki — Kwartet smyczkowy (Kwartet Polskiego Radia), Maklakiewicz — Tryptyk, A. Szałowski — Aria (Z. Adamska), J. Ekier — Preludia, Humoreska, Kołysanka, Toccata, Intermezzo i Fuga (w wykonaniu autora).

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Sprawozdanie Zarządu za rok 1936

Dnia 21 marca b. r. odbyło się Walne Zgromadzenie członków Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, które rozpatrzyło i zatwierdziło sprawozdanie władz Towarzystwa za rok 1936.

Podajemy tekst sprawozdania zarządu:

W roku sprawozdawczym prace Towarzystwa dzieliły się na trzy działy: wydawniczy, czasopism i ORMUZ.

I. Dział wydawniczy.

Po długoletnich staraniach Zarząd T-wa uzyskał w Funduszu Kultury Narodowej specjalny zasiłek na wydanie op. „Straszny Dwór" Moniuszki. Przygotowanie do druku tego wydawnictwa było centralnym punktem prac wydawniczych Towarzystwa w roku 1936. Opracowanie partytury orkiestrowej „Strasznego Dworu" oraz rekonstrukcja tekstu muzycznego na podstawie autentycznych rękopisów Moniuszki zostały powierzone prof. Kazimierzowi *Sikorskiemu*, przy współudziale komitetu redakcyjnego, do którego weszli: dr. Zygmunt *Latoszewski*, Jerzy *Lefeld*, dr. Henryk *Opieński*, Marian *Mrozowski* i Teodor *Śledziński*. Sztych partytury orkiestrowej opery rozpoczęto we wrześniu 1936 r.

Równocześnie prof. J .Lefeld opracowuje nowy wyciąg fortepianowy „Strasznego Dworu", ściśle zgodny z wydaną partyturą. Ponadto przewi-

dziane jest wydanie materiału orkiestrowego opery. Przekład tekstów na język niemiecki powierzono dr. J. Śliwińskiemu.

Niezależnie od „Strasznego Dworu" prowadzone były normalne prace wydawnicze i w 1936 r. wydano wzgl. rozpoczęto druk następujących utworów:

1) Bacewicz G. — Wariacje na skrzypce z fortepianem,
2) Kamieński Ł. — Pieśni kaszubskie na śpiew z fortepianem (zeszyt II),
3) Łabuński F. R. — Miniatury na fortepian,
4) Wiechowicz St. — Pieśni na śpiew z fortepianem,
5) Utwory organowe ks. H. Feichta i F. Nowowiejskiego,
6) Jarzębski A. Nova Casa (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej zesz. XV),
7) Różycki J. — Koncert „Magnificemus in cantico" (W. D. M. P. zeszyt XVI).

Przy pomocy zasiłku Min. W. R. i O. P. w kwocie 200 zł. miesięcznie Towarzystwo stale rozpisywało na głosy utwory orkiestrowe współczesnych kompozytorów polskich, m. in. rozpisano kompozycje: J. Ekiera, St. Kazury, M. Kondrackiego, F. R. Łabuńskiego, J. Maklakiewicza, A. Malawskiego, E. Morawskiego, M. Neuteicha, R. Palestra, K. Sikorskiego i M. Spisaka.

W okresie sprawozdawczym nastąpiło rozstrzygnięcie konkursów kompozytorskich na utwory orkiestrowe, kameralne i organowe. Nagrody otrzymali:

1) za utwory orkiestrowe: I-szą nagrodę (600 zł.) — Roman Palester za „Wariacje na orkiestrę kameralną", II nagrodę (500 zł.) — Tadeusz Zygfryd Kassern za „Koncert", III nagrodę (400 zł.) — Jan Ekier za „Suitę góralską".

2) za utwory kameralne: II nagrodę (300 zł.) — Grażyna Bacewiczówna za „Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę", III nagrodę (200 zł.) — Marian Neuteich za „Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę"; pierwszej nagrody nie przyznano.

3) za utwory organowe: 6 nagród po 75 zł. otrzymali: ks. Hieronim Feicht (2 nagrody), Walerian Gniot, Kazimierz Jurdziński i Feliks Nowowiejski (2 nagrody).

Po rozstrzygnięciu tych konkursów Towarzystwo ogłosiło dwa dalsze konkursy kompozytorskie, a mianowicie:

1) konkurs na utwór solowy na fortepian o dowolnej formie (sonata, suita, fantazja, wariacje itp.).

2) konkurs ogłoszony łącznie ze Szkołą Muzyczną im. Chrapowickiego na utwór dla zespołu dziecięcego.

II. Dział czasopism.

Czasopismo „Muzyka Polska", które w latach 1934 i 1935 ukazywało się jako kwartalnik, w roku 1936 uległo przekształceniu na dwumiesięcznik; była to forma przejściowa, gdyż od 1 stycznia 1937 r. „Muzyka Polska" stała się już miesięcznikiem. Przejście w krótkim czasie od kwartalnika

do miesięcznika stało się możliwym dzięki wytężonej pracy redakcji i współpracowników oraz żywemu zainteresowaniu czytelników. Zarząd Towarzystwa będzie dążył ze specjalną uwagą do rozwoju tego pisma.

Od 1 listopada 1936 r. zaczęło się ukazywać drugie pismo Towarzystwa — „Gazetka Muzyczna", które ma częściowo charakter informacyjny, częściowo zaś przeznaczone jest dla młodzieży szkolnej i ma na celu rozbudzenie jej zainteresowań muzycznych. „Gazetka Muzyczna" rozsyłana jest przede wszystkim do szkół, które współpracują z działem ORMUZ przy organizowaniu audycyj szkolnych i w ten sposób służy ORMUZ'owi w akcji umyzykalniającej młodzież.

III. Dział ORMUZ.

Dział ORMUZ prowadził ożywioną akcję koncertową w myśl ustalonych już uprzednio wytycznych. Akcja objęła 80 miast prowincjonalnych i 52 szkoły warszawskie. Ogółem zorganizowano: a) na prowincji 112 koncertów i 177 audycyj szkolnych; b) w Warszawie — 256 audycyj szkolnych. Dział ORMUZ korzystał z współpracy przeszło 80 solistów, kilku zespołów kameralnych oraz orkiestry Filharmonii Warszawskiej (koncert w Płocku).

Od początku sezonu koncertowego 1936—37 dział ORMUZ przejął organizację audycyj Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie na warunkach, ustalonych z Zarządem tegoż Stowarzyszenia. W okresie sprawozdawczym zorganizowano 6 audycyj.

Stosownie do uchwały Nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia członków Towarzystwa Zarząd powołał do życia Komisję ORMUZ, której powierzono opracowywanie planu artystycznego akcji działu ORMUZ. Przewodnictwo Komisji sprawował członek Zarządu Towarzystwa Br. Rutkowski, w jej zaś skład wchodzili: z urzędu kierownik działu ORMUZ T. Ochlewski, oraz: P. Lewiecki, A. Michałowski, H. Sztompka, E. Umińska i B. Woytowicz. Komisja odbyła 7 posiedzeń, ustalała poszczególne objazdy koncertowe oraz zgłosiła Zarządowi Towarzystwa szereg wniosków w sprawach organizacyjnych i finansowych.

Gospodarka finansowa Towarzystwa prowadzona była w ramach uchwalonego przez Walne Zgromadzenie budżetu oraz osiągalnych wpływów ze sprzedaży wydawnictw, produkcji ORMUZ'u i uzyskanych subwencyj.

* * *

W dniu 25 kwietnia r. b. został rozstrzygnięty Konkurs Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej na utwór fortepianowy. Sąd Konkursowy w składzie pp. K. Sikorski, R Jasiński, W. Maliszewski, J. Turczyński i B. Woytowicz jednogłośnie orzekł, że żaden z nadesłanych utworów nie zasługuje na pierwszą nagrodę.

Równocześnie Sąd Konkursowy, stosownie do klauzuli, przewidzianej w warunkach Konkursu, podzielił pozostałe dwie nagrody na 3 części i przyznał:

1) nagrodę w kwocie zł. 300.— Antoniemu Rudnickiemu ze Lwowa za „Sonatę na fortepian" na tematy ludowych pieśni słowiańskich.

2) nagrodę w kwocie zł. 300.— Marcelemu Popławskiemu za „Temat z wariacjami" p. t. „Tydzień".

3) nagrodę w kwocie zł. 100.— Tadeuszowi Zygfrydowi Kassernowi za „Sonatę Orawską".

Ponadto zostały wyróżnione:

„Sonata" — Grażyny Bacewicz i

„Wariacje na temat ludowy" Jerzego Lefelda.

Ogółem na Konkurs nadesłano 37 kompozycji.

* * *

Zarząd Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej postanowił przedłużyć termin nadsyłania prac na konkurs na utwory dla dzieci (organizowany wespół ze szkołą muzyczną im. Chrapowickiego) do dnia 1-go października r. b. Warunki konkursu podane były w Nr. 5 dwumiesięcznika „Muzyka Polska" (wrzesień, październik 1936).

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

W Bydgoszczy w okresie świąt Wielkiej Nocy wystawiono oratorium Haydna *„Stworzenie świata"*. W wykonaniu wzięły udział: orkiestra i chór Miejskiego Konserwatorium Muzycznego, połączone chóry „Lutni" i „Św. Cecylii", oraz soliści pp. Krysiewiczowa, Heising, Sobieski. Dyrygował mgr. Alfons Roesler.

Gniezno

W dniu 15 marca odbył się tutaj *wielki koncert oratoryjny chóru archikatedralnego* pod dyrekcją jego wieloletniego kierownika ks. kanonika Tłoczyńskiego. W koncercie wzięła udział śpiewaczka Wanda Roessler-Stokowska. Program zawierał fragmenty dzieł oratoryjnych i pieśni Haendla, Haydna, Rossiniego, oraz fragmenty z Wagnera.

Katowice i Ziemia Śląska

Nauczyciel z Wisły p. *Jan Stwiertnia* napisał utwór na orkiestrę smyczkową p. t. *„Legenda beskidzka"*.

*

W okresie wielkanocnym odbył się w Świętochławicach *wielki koncert oratoryjny*. Połączone chóry „Moniuszko", „Florian" i „Słowiczek" pod dyr. J. Kandziory wykonały *„Stabat Mater" Dworzaka*. W koncercie wzięła udział orkiestra symfoniczna huty „Pokój" z Nowego Bytomia.

*

Dnia 18 kwietnia r. b. odbyło się w Czeskim Cieszynie X walne zebranie *Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji*.

*

Przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym w Katowicach utworzony został *fundusz stypendialny im. Karola Szymanowskiego* dla młodych, utalentowanych kompozytorów. Tymczasowy komitet stypendialny apeluje do wszystkich osób oraz instytucyj, którym leży na sercu rozwój muzyki polskiej o powiększanie drogą ofiar funduszów tego stypendium.

Kraków

Koncertował tutaj, po powrocie z dłuższej podróży po Anglii i Ameryce *Egon Petri*, świetny pianista, zamieszkujący jak wiadomo stale w Zakopanem.

*

W ramach „*Dni Krakowa*", które odbędą się latem r. b. przewidziany jest *bogaty program muzyczny*, na który złożą się koncerty orkiestry Polskiego Radia na dziedzińcu wawelskim oraz wielki koncert połączonych chórów w liczbie 2000 śpiewaków. Orkiestra Polskiego Radia pod dyr. Grzegorza Fitelberga da 4 koncerty: jeden z nich poświęcony będzie wyłącznie twórczości K. Szymanowskiego, dwa — współczesnej twórczości polskiej (programy ich zawierać będą m. in. utwory nigdzie dotąd nie grane), wreszcie jeden koncert poświęcony będzie muzyce obcej.

*

W dniu 6 maja odbyło się Walne Zgromadzenie członków Stowarzyszenia Młodych Muzyków, na którym wybrano nowe władze w osobach: prezes Dr Włodzimierz Poźniak, wiceprezes Adam Kopyciński, sekretarz Jerzy Gaczek, skarbnik Stefania Gorecka, członkowie zarządu Mieczysław Drobner, Dr Wilhelm Mantel i Adam Mazanek.

*

Zarząd Stowarzyszenia Młodych Muzyków wystosował na ręce Pana Prezydenta miasta, Dra M. Kaplickiego prośbę o nadanie jednej z ulic Krakowa imienia Karola Szymanowskiego.

*

W dniu 16 kwietnia na ogólnym zebraniu krakowskich organizacji muzycznych zawiązano miejscowy Komitet Uczczenia Pamięci Karola Szymanowskiego. Wybrano komisję wykonawczą w osobach: Dyr. M. Piotrowski, Dr W. Poźniak, Dr W. Mantel, F. Skołyszewski i Dr M. Stein, która zajęła się urządzeniem Nabożeństwa żałobnego w krypcie kościoła na Skałce oraz organizuje uroczystą akademię.

*

W dniach 29 i 30 maja organizuje Kuratorium Okręgu Szkolnego „Święto pieśni", w ramach którego odbędzie się wielki konkurs chórów szkolnych krakowskich i zamiejscowych.

Lwów

W dniu 4-go kwietnia w Teatrze Wielkim, we Lwowie wystawiono operę *Mikołaja Łysenki*, najwybitniejszego kompozytora ukraińskiego p. t. „*Nokturn*". Operę wykonano siłami, rekrutującymi się z członków ukraińskich towarzystw muzycznych i śpiewaczych.

*

Ukraiński związek zawodowy muzyków rozpoczął wydawanie pisma „*Ukraińska Muzyka*".

*

Zmarł tutaj w wieku lat 75 *Władysław Zadora Paszkowski*, słynny swego czasu barytonista, później nauczyciel śpiewu.

*

21 marca br. odbył się we Lwowie zjazd delegatów Małopol. Związku Tow. Muz. i Śpiew. Prezesem Związku pozostał nadal prez. dr. Ostrowski. We wnioskach uchwalono m. in. uczcić pamięć St. Niewiadomskiego przez przeniesienie jego zwłok na Pole Zasłużonych i ufundowanie nagrobka. Poza tym postanowiono zwrócić się do Min. W. R. i O. P., aby posady nauczycieli szkół powszechnych obsadzano siłami muzycznie wykształconymi, które by mogły prowadzić zespoły śpiewacze i rozbudzać ruch śpiewaczy w Małopolsce wschodniej.

*

Dnia 14 maja podkomisja teatralna Rady miejskiej we Lwowie zaopiniowała w sprawie dzierżawy teatru miejskiego jako najodpowiedniejsze kandydatury pp. Grzymały-Siedleckiego — Strachockiego (spółka), Warneckiego (dyr. Teatru Letniego w Warsz.) i p. Szpakiewicza (dyr. teatru w Wilnie). Ostateczną decyzję co do osoby przyszłego dzierżawcy i dyrektora teatru miejskiego poweźmie Zarząd miejski na osobnym jeszcze posiedzeniu.

Pelplin

Dn. 15-go kwietnia odbył się uroczysty obchód 50-ciolecia pracy przy katedrze pelplińskiej prof. Oskara *Hermańczyka*, zasłużonego organisty i dyrektora szkoły organistowskiej. W obchodzie udział wzięło duchowieństwo z J. E. biskupem pomorskim ks. dr. Okoniewskim na czele, oraz muzycy kościelni z ks. dr. Gieburowskim i prof. F. Nowowiejskim na czele.

Poznań

Staraniem Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego zorganizowany został *chór im. Karola Szymanowskiego*.

Toruń

W czasie Zielonych Świątek odbył się w Toruniu *jubileuszowy zjazd śpiewaków* z racji 25-o lecia Pomorskiego Związku Śpiewackiego. Otwarcie zjazdu odbyło się na Rynku Staromiejskim. W zjeździe wzięło udział około 4000 śpiewaków. W ramach zjazdu odbył się konkurs chórów. W kategorii chórów męskich I-e miejsce uzyskał chór „Dzwon" z Torunia, w kategorii chórów mieszanych — chór „św. Cecylii" z Gdańska; z chórów poza pomorskich pierwsze miejsce zajął chór „Pobudka" z Warszawy.

Warszawa

W końcu kwietnia r. b. odbyło się organizacyjne zebranie *Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego*, które będzie miało za żadanie opiekę nad spuścizną artystyczną Zmarłego oraz kult Jego twórczości. W skład zarządu towarzystwa weszli: prof. Z. Drzewiecki, M. Kondracki, doc. J. Pulikowski, dyr. E. Rudnicki, prof. K. Sikorski. Prezesem zarządu został prof. K. Sikorski.

*

Towarzystwo śpiewacze „*Lutnia*", zasłużony i bardzo popularny chór warszawski (długoletnim jego kierownikiem był ś. p. Piotr Maszyński) obchodziło w dn. 6 maja *50-ą rocznicę swego istnienia*. Dnia tego odbył się w Filharmonii Warszawskiej wielki koncert jubileuszowy.

*

Z inicjatywy Ministerstwa W. R. i O. P. na jesieni r. b. odbędzie się w Warszawie *powszechny festival sztuki polskiej*, poświęcony w znacznej mierze sztuce współczesnej. Obok przedstawień teatralnych, wystaw malarskich etc. program festivalu przewiduje bogaty *dział muzyczny*, który będzie obejmował koncerty, przedstawienia operowe i dwa koncerty muzyki religijnej w kościołach warszawskich. Protektorat nad festivalem objęli minister W. R. i O. P. Świętosławski, generał Kazimierz Sosnkowski i prezydent m. Warszawy Stefan Starzyński. Na czele komitetu organizacyjnego festivalu stanął Wacław Sieroszewski. Zorganizowanie sekcji muzycznej festivalu powierzono prof. *Tadeuszowi Ochlewskiemu*.

*

W dniu 12 maja jako w 2-gą rocznicę śmierci Marszałka Piłsudskiego odbył się w Filharmonii Warszawskiej *uroczysty koncert żałobny*. W koncercie tym wzięły udział po raz pierwszy w Warszawie *połączone orkiestry* Filharmonii i Polskiego Radia pod dyr.

Grzegorza Fitelberga. Wykonano „Dies irae“ Kasserna, „Ostatnie Werble“ Maklakiewicza i „Poemat żałobny“ Woytowicza.

*

W Warszawie wykonano ostatnio kilka utworów *młodych kompozytorów polskich: Sonatę* na obój i fortepian Grażyny Bacewiczówny, *Trio* fortepianowe Andrzeja Panufnika, *Sonatę* fortepianową Witolda Lutosławskiego oraz Trio W. Rudzińskiego.

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją M. Mierzejewskiego wykonała „Uwerturę“ Andrzeja Panufnika.

Konkursy muzyczne

Chór Towarzystwa Urzędników gminy m. Krakowa ogłasza *konkurs na utwory chóralne* w lekkim stylu dla zespołów męskich na następujących warunkach: 1) utwory mają być a capella na chór męski, oryginalne, dotąd nie wydane drukiem i nie wykonywane, do słów polskich; 2) Charakter kompozycji wesoły wzgl. pogodny. Czas wykonania najwyżej 5 minut. Za najlepsze prace wyznacza się 4 nagrody: 200 zł., 150 zł., 100 zł. i 75 zł. a ponadto 3 odznaczenia.

Utwory nagrodzone i odznaczone stają się własnością chóru T. U. M. przy czym zarząd chóru zastrzega sobie również prawo zakupu nie nagrodzonych kompozycyj po cenie 50 zł. za utwór. Utwory przesyłać należy na ręce kierownika artystycznego chóru d-ra Józefa Życzkowskiego w Krakowie ul. Urzędnicza 17, do dnia 2-go września 1937 r.

Do jury wchodzą pp.: dr. M. Kaplicki prezydent m. Krakowa, dr. J. Owsiński, prof. dr. Z. Jachimecki, dyr. M. Piotrowski, dr. A. Jendl, dyr. K. Krzyształowicz, inż. M. Niżyński, dr. J. Zyczkowski, J. Muszyński.

*

Komitet Obywatelski budowy pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego we Lwowie na posiedzeniu w dniu 21 kwietnia 1937 roku, uchwalił *przedłużyć do dnia 30 września* 1937 r. termin nadsyłania utworów muzycznych na *konkurs na melodię marszową*, będącą gloryfikacją czynów Marszałka Józefa Piłsudskiego. Nadesłane w poprzednim terminie utwory zachowują swe prawa konkursowe. Bliższe warunki konkursu zawiera Nr. 15 Dziennika Rozporządzeń Gminy m. Lwowa z dnia 1.VIII. 36 r., które administracja dziennika (Lwów, ratusz I p.) wysyła po otrzymaniu zwrotu kosztów w gotówce lub znaczkach pocztowych.

Polska muzyka i polscy wykonawcy za granicą

Znany kompozytor *Feliks Roderyk Łabuński*, który od szeregu miesięcy bawi w *Stanach Zjednoczonych* rozwija tam żywą akcję propagandową, na rzecz współczesnej muzyki polskiej. Ostatnio opublikował on w tamtejszych miesięcznikach szereg artykułów o naszym życiu muzycznym.

*

Nowojorska firma wydawnicza „G. P. Putnams Sons“ wydała *książkę o Chopinie* p. t. *„Polonaise Militaire“* pióra znanej autorki amerykańskiej *Jevell Miller*.

*

W operze zagrzebskiej obchodził 25-o lecie pracy scenicznej polski barytonista *Aleksander Gryf-Trzecieski*, który od lat 12-u pracuje na scenach jugosłowiańskich.

*

W Berlinie wystąpił z recitalem śpiewaczym młody tenor polski *Mieczysław Brygiewicz*, który następnie odbył dłuższe turnée po Niemczech.

*

Henryk Opieński otrzymał *krzyż oficerski francuskiej Legii Honorowej.* Opieński posiadał już krzyż kawalerski tego orderu, którym swego czasu udekorował go w Poznaniu bawiący w Polsce marszałek Foch.

*

Słynny szwajcarski zespół śpiewaczy „*Motet et madrigal*", założony przez Henryka Opieńskiego obchodził w roku bieżącym *20-o letnią rocznicę* istnienia. Na jednym z jubileuszowych koncertów zespołu w Lozannie, transmitowanym m. in. przez Polskie Radio chór wykonał szereg kolęd *w języku polskim.*

*

Padarewski jest jeszcze rekonwalescentem po niedawno przebytej ciężkiej grypie, to też wiosenne jego turnee po Ameryce uległo opóźnieniu.

*

Koło paryskie *Stowarzyszenia Rezerwistów i b. Wojskowych R. P.* wystąpiło z inicjatywą stworzenia *hymnu wychodźtwa polskiego* za granicą. Koło proponuje zorganizowanie konkursu na taki hymn i deklaruje na ten cel 1000 fr. zwracając się z wezwaniem do wszystkich emigracji wychodźczych o poparcie tej inicjatywy.

*

W *Wiedniu* w towarzystwie polskim „Strzecha" odbył się *koncert ku czci Szymanowskiego* poprzedzony wykładem o jego twórczości. W koncercie wzięła udział m. in. młoda pianistka warszawska p. Janina Rybczyńska.

*

W marcu odbyło się w *Brnie czeskim* pierwsze na terenie Czechosłowacji wykonanie „*Stabat Mater*" *Szymanowskiego.*

*

Ewa Bandrowska Turska odniosła wielki sukces w królewskiej operze w *Bukareszcie* występując jako „Łucja z Lammermoor".

*

Znana mezzosopranistka opery warszawskiej *Janina Huppertowa* wystąpiła dnia 8-go maja w *operze wrocławskiej* jako „Carmen".

*

Dnia 4-go maja odbył się w Hadze koncert symfoniczny, poświęcony *współczesnej muzyce polskiej.* Dyrygował *Edward Flipse*, solistą był *Zbigniew Drzewiecki*, który odegrał partię fortepianową w IV-ej symfonii *Szymanowskiego* oraz „Fantazję polską" *Paderewskiego.* Program zawierał jeszcze „Małą uwerturę" *R. Palestra.*

*

Pianiści polscy *Raul Koczalski* i *Stanisław Niedzielski* koncertowali z wielkim powodzeniem w Berlinie.

*

Młody pianista warszawski *Witold Małcużyński* koncertował z wielkim powodzeniem *w Tallinie i Helsingforsie.* Jak słychać Małcużyński otrzymał zaproszenie na koncerty do *Leningradu i Moskwy.*

*

Śpiewaczka polska *Sława Orłowska Czerwińska* wystąpiła *w operze berlińskiej* w „Aidzie".

ANGLIA

Sezon operowy w lodyńskim *Covent Garden-Theater* zakończył się występem *zespołu paryskiej opery komicznej* pod dyrekcją Philippe Gaubert. Wykonano operę „*Ariadne et Barbebleue*" *Dukasa.* W czasie uroczystości koronacyjnych króla Jerzego VI odbył się „poza sezonowy" cykl przedstawień

operowych, dano mianowicie „*Pierścień Nibelunga*" pod dyrekcją Furtwänglera.

AUSTRIA

Słynny kompozytor *Arnold Schönberg* dostarczył swym zwolennikom nielada sensacji udając się *do Ameryki*, gdzie podjął się napisania szeregu ilustracji do filmów. Pierwszym filmem z muzyką Schönberga będzie „Soulz a sea" z Garry Cooperem.

*

W Austrii przeprowadzono statystykę powodzenia najpopularniejszych operetek. Ze statystyki tej wynika, iż największe powodzenie miała „*Wesoła wdówka*" *Lehara*, która od czasu pierwszego wykonania w r. 1905 osiągnęła już liczbę 10000 przedstawień. Dalej idą operetki „*Domek trzech dziewcząt*", „*Czar walca*", „*Chłop i poeta*", „*Księżniczka Czardaszka*", „*Książę z Luxemburga*".

*

Słynny kapelmistrz *Feliks Weingartner* ukończył VII-ą symfonię zapowiadając, że zaprzestaje dalszej pracy kompozytorskiej.

*

Słynna opera *Wolfa Feriari'ego* „*Klejnoty Madonny*" została *w nowej inscenizacji* wystawiona w Wiedniu pod dyrekcją Hansa Knappertsbuscha.

CZECHOSŁOWACJA

Kompozytor *Karol Weis* odbchodził w r. b. *75-ą rocznicę urodzin*. Jest on autorem szeregu oper i operetek, z których jedna p. t. „Żyd polski" była swego czasu wystawiana we Lwowie.

*

Kompozytor *Emil Müller* napisał kantatę na sola, chór i orkiestrę na cześć twórcy języka *esperanto* warszawianina *dr. Zamenhofa* do tekstu „esperanckiego". Kantata ta ma być podobno wykonana na międzynarodowym kongresie esperantystów, który odbędzie się tego lata w Warszawie.

*

Na jesieni odbędą się w Pradze *uroczystości mozartowskie* dla uczczenia 150-tej rocznicy pobytu Mozarta w tym mieście. W dniu 29-go października 1737 r. odbyła się w Pradze premiera opery Mozarta „*Don Giovanni*" napisanej przez niego specjalnie dla publiczności czeskiej. Celem upamiętnienia tego faktu w willi „Bertramka", gdzie Mozart zamieszkiwał i gdzie napisał uwerturę do „Don Giovanni'ego", odbędzie się szereg koncertów kameralnych.

FRANCJA

Sir Tomasz Beecham wraz z *londyńską orkiestrą filharmoniczną* koncertował w wielkiej sali *opery paryskiej*. Po koncercie prezydent Republiki udekorował słynnego dyrygenta komandorią Legii Honorowej.

*

W czasie wystawy występować będzie w *Paryżu zespół opery berlińskiej* który wykona „Fidelia", „Wolnego Strzelca" i „Wesele Figara" pod dyrekcją Furtwänglera, oraz Straussa „Kawalera z Różą" pod dyrekcją kompozytora.

*

W dn. 17 — 21 maja odbył się w Paryżu *5-ty Międzynarodowy Kongres współczesnej muzyki religijnej*. W wykonaniu programu wzięli udział: Cecyliański chór i orkiestra opery miejskiej z Frankfurtu n/M. pod dyrekcją Belkera i Konwitschny'ego, chór kościelny z Aix-la-Chapelle pod dyr. Rehmanna, chór św. Teresy z Budapesztu pod dyr. Kemenesa, kameralny chór z Wiednia pod dyr. Weissenbacka i chór bazyliki Sacré-Coer z Paryża pod dyr. Potirona, oraz organiści:

Marcel Dupré (Paryż), Józef Bonnet (Paryż), Szakolaczy (Budapeszt) Karol Walter (Wiedeń) i Józef Ahrens (Berlin). II-ga część kongresu poświęcona będzie wyłącznie muzyce organowej i odbędzie się również w Paryżu w dn. 19 — 24 lipca r. b.

*

W dniu 1-go maja w teatrze des Champs Elysées w *Paryżu* wystawiono wielkie widowisko w 18-u obrazach pod tytułem *„Wolność"*. W stworzeniu tego widowiska wzięło udział *kilkunastu autorów i 10-ciu kompozytorów* a mianowicie: Delannoy, Hoerée, Jaubert, Landowski, Lazarus, Roland-Manuel, Milhaud, Rosenthal, Germaine i Tailleferre.

*

W Paryżu zmarł nagle *Francis Touche*, znany wiolonczelista i twórca popularnej orkiestry paryskiej.

*

Młoda śpiewaczka genewska *Flora Wend* śpiewała pieśni Ernesta Blocha i Zoltana Kodaly'ego na koncercie *„Revue musicale"* w Paryżu, odnosząc wielki sukces. Następnie śpiewaczka ta wystąpiła na festivalu *Hugo Wolffa* urządzanym również w Paryżu pod dyrekcją d'Inghelbrechta.

*

Tak jak w latach poprzednich *Alfred Cortot*, urządza w lipcu r. b. *cykl publicznych wykładów* o interpretacji pianistycznej, ilustrowanych pokazami. W roku bieżącym wykłady odbywać się będą w „Ecole normale" poświęcone będą twórczości Beethovena, Chopina i Schumana.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 81 słynny profesor śpiewu *A. L. Hettich*.

*

Wznowiona w sześć lat po premierze opera *Dariusa Milhaud'a „Krzysztof Kolumb"* nie przestaje być sensacją francuskiego życia muzycznego. Krytyka uważa to dzieło za *najwybitniejszy francuski utwór operowy*, jaki powstał po „Pelleasie i Melisandzie" Debussy'ego.

*

Darius Milhaud, napisał muzykę sceniczną do sztuki *Mistrela „Conquerant"*, która będzie wystawiona w „Odeonie", oraz partyturę *„Amal"* według *André Gide'a*.

*

Charles Münch poprowadził w Paryżu *VII-ą symfonię Brucknera*, kompozytora nielubianego naogół przez francuskich kapelmistrzów. Było to drugie wykonanie tej symfonii w Paryżu, pierwsze odbyło się w r. 1910.

*

Opera paryska wznowiła *„Śpiewaków Norymberskich"* Wagnera.

GRECJA

Konserwatorium w Atenach otrzymało *legat* w postaci posesji wartości 70 milionów drachm.

HISZPANIA

Manuel de Falla nadesłał z Grenady list do jednej z angielskich firm wydawniczych, w którym protestuje przeciwko rozpowszechnianym przez prasę wiadomościom, jakoby będąc świadkiem okrucieństw wojny domowej popadł w obłąkanie i został umieszczony w domu zdrowia. Słynny kompozytor stwierdza, że cieszy się idealnym zdrowiem, a wiadomości o swej chorobie określa jako „głupie informacje prasy francuskiej". Wiadomość o rzekomym obłędzie de Falla podaliśmy swego czasu za szwajcarskim pismem *„Dissonances"*.

ITALIA

Słynny kapelmistrz *Arturo Toscanini* obchodził w dniu 25 marca r. b. *70-tą rocznicę urodzin*, którą spędził w Mediolanie, w gronie rodziny. Prasa włoska przemilczała tę rocznicę, gdyż Toscanini pozostaje w złych stosunkach z regimem faszystowskim. Niechęć ta datuje się od czasu, słynnego zajścia, jakie miało miejsce na jednym z koncertów wielkiego kapelmistrza we Włoszech przed kilku laty. Toscanini odmówił wtedy wykonania przed rozpoczęciem programu hymnu młodzieży faszystowskiej „Giovinezza" i został za to po koncercie napadnięty i pobity przez grupę młodych faszystów.

*

Zmarł *Virgilio Ranzato*, wybitny kompozytor operetek.

*

Odnaleziona w manuskryptach Respighi'ego jednoaktowa opera „*Lukrezia*", która w tym roku wystawiona będzie w „La Scali" została zinstrumentowana do końca przez *żonę zmarłego kompozytora*. Zinstrumentowała ona i uzupełniła około 100 stron partytury.

*

Zespół teatru *La Scala* udaje się w czerwcu *do Monachium*, gdzie odegra cykl oper włoskich. W drodze wymiany zespół opery monachijskiej na wiosnę roku przyszłego wystawi w Mediolanie tetralogię Wagnera „*Pierścień Nibelunga*".

*

Znany rzeźbiarz włoski *Pietro Canonico* napisał operę „*Miranda*", którą wystawiono w San Remo.

*

W dniu 18 kwietnia r. b. szczątki zmarłego w zeszłym roku *Ottorina Respighi'ego* przewiezione zostały z cmentarza Campo Verano w Rzymie na cmentarz Carducci'ego w Bolonii, rodzinnym mieście kompozytora.

*

W wywiadzie, udzielonym pewnemu angielskiemu dziennikarzowi *Pietro Mascagni* oświadczył, iż pracuje obecnie *nad wielką operą*, której główną osobą będzie Napoleon. Mascagni przewiduje, iż dzieło to ukończy w r. 1940.

*

W San Remo wykonano nowe dzieło Perosi'ego — oratorium „*Il sagno interpretato*".

JUGOSŁAWIA

W kwietniu w ramach targów zagrzebskich odbył się *wielki festival*, muzyczny, poświęcony utworom *młodych kompozytorów chorwackich*. Festival obejmował dwa wieczory symfoniczne, jeden chóralny, jeden śpiewu solowego, dwa kameralne i jeden baletowy.

*

Najlepszy chór jugosłowiański „Obilic" odbywa turnee po Polsce i krajach bałtyckich.

*

Znany kapelmistrz jugosłowiański *Lavro Matacic* dyrygował na uroczystym koncercie dworskim belgradzką orkiestrą filharmoniczną. Wykonano m. in. bajkę muzyczną „*Raduss i Mehulena*" *Józefa Suka* i suitę z baletu „*Serce z piernika*" Jugosłowianina *Kreczimira Baranovica*.

LITWA

W Kownie zmarł *Mikas Petrauskas*, wybitny kompozytor, autor szeregu oper i pieśni. Część życia spędził on w Ameryce.

NIEMCY

Berlińskie Tygodnie Artystyczne odbywają się w tym roku między 21 kwietnia a 6-ym czerwca. Dzielą się one na 3 części: święto romantyki muzycznej, festival Brucknera oraz produkcje „Schlossmusik" i serenad na wolnym powietrzu. Z obcych artystów zaproszeni zostali Alfred Cortot i paryskie „Trio Pasquiera".

*

Archiwum beethovenowskie w Bonn, które istnieje 10 lat posiada 12000 rękopisów Beethovena w kopiach fotograficznych wielkości naturalnej (są to wszystkie rękopisy, jakie udało się odnaleźć). Poza tym archiwum posiada bibliotekę z 2500 tomów, oraz magazyn wycinków z prasy, liczący 10000 artykułów i większych recenzyj. Katalog kartkowy archiwum zawiera 47000 pozycyj.

*

W dniach 26 — 28 czerwca odbędzie się doroczny *festival bachowski*, tym razem w Magdeburgu. Urządza go jak zwykle lipska Neue Deutsche Bachgesellschaft.

*

Doroczną *państwową nagrodę muzyczną* im. Beethovena otrzymał w r. b. kompozytor Józef Reiter. Urodzony w roku 1862. Reiter żył i tworzył w Austrii aż do r. 1934, w którym przeniósł się do Niemiec.

*

Berliński instytut muzyczny dla cudzoziemców („Deutsches Musikinstitut für Ausländer") zorganizowany pod kontrolą rządu Rzeszy urządza tego lata szereg *„kursów artystycznych" dla cudzoziemców* w Berlinie, prowadzonych przez najwybitniejszych niemieckich artystów i pedagogów. Przewidziane są następujące kursy: dyrygowania orkiestrą (prowadzi Clemens Krauss); dyrygowania chórem (Bruno Kittel); fortepianu (Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Elly Ney); organów i klawesynu (Günther Ramin); skrzypiec (Georg Kulenkampff); wiolonczeli, altówki i muzyki kameralnej (Paul Grümmer); śpiewu solowego (Paul Lohmann i Franciszka Martenssen); kurs operowy (Anna Bahr-Mildenburg). Wszelkich informacyj zasięgać należy w dyrekcji instytutu pod adresem: *Grohmanstrasse 36, Berlin — Charlottenburg 2.*

*

Wilhelm Furtwängler po rocznej przerwie objął znów (w marcu r. b.) kierownictwo berlińskiej orkiestry filharmonicznej. Słynny kapelmistrz dyrygować będzie częścią tegorocznego festivalu w Bayreuth oraz prowadzić będzie „Pierścień Nibelunga" na wystawie paryskiej.

*

Słynny niemiecki śpiewak operowy *Julius Lieban*, który śpiewał niegdyś pod dyrekcją Wagnera ukończył 80 lat życia.

*

W Nowym Jorku zmarł jako emigrant polityczny w wieku 55 lat znany niemiecki krytyk muzyczny *Paul Bekker*. Był on początkowo pierwszym skrzypkiem Filharmonii berlińskiej, później kapelmistrzem oraz intendentem teatrów w Kassel i Wiesbadenie. Późno stosunkowo poświęcił się krytyce oraz badaniom muzykologicznym, specjalizując się w dziedzinie opery. Pozostawił szereg studiów m. in. o Beethovenie, o Mahlerze i o współczesnej muzyce niemieckiej.

*

Znany kompozytor i dyrygent niemiecki *Paul Scheinpflug* (występował przed kilku laty w Warszawie) zmarł w czasie podróży koncertowej na Litwę w wieku 62 lat.

*

W Berlinie wykonano koncert d-moll na wiolonczelę z orkiestrą *japońskiego kompozytora Saburo Moroi*. Partię wiolonczelową wykonał prof. Paul Grümmer.

*

Na jednym z berlińskich koncertów kameralnych wykonano *sonatę na skrzypce i fortepian Wilhelma Furtwänglera*. Partię fortepianową wykonał słynny kapelmistrz sam.

*

Opera komiczna *Haydna „Swiat na księżycu"* została wydobyta z archiwów, opracowana i wystawiona w teatrze *w Darmstadt'cie*.

*

W Mannheim zmarł w wieku lat 74 znany pianista Willy Rehberg.

STANY ZJEDNOCZONE

Dyrekcja *National Broadcasting Company* w Nowym Jorku zawarła kontrakt *z Arturem Toscaninim* na sezon 1937 — 38. Na mocy tego kontraktu Toscanini zobowiązał się do dyrygowania *40-u koncertami*, które odbywać się będą co tydzień i transmitowane będą na cały świat. Celem zapewnienia tym koncertom jak najwyższego poziomu zorganizowana zostanie specjalna orkiestra symfoniczna na wyłączny użytek wielkiego kapelmistrza.

*

W Hollywood anonsują *szereg nowych filmów*, do których muzykę napisali znani kompozytorzy europejscy. *Artur Honegger* napisał muzykę do filmu *„Joanna d'Arc"* a *Georg Antheil* — do filmu *„The years are so long"*. Uporczywie również utrzymuje się pogłoska, że jedna z wytwórni filmowych zdołała sobie zapewnić współpracę bawiącego obecnie w Ameryce *Igora Strawińskiego*, który jak dotąd odnosił się do filmu dźwiękowego bardzo niechętnie.

*

Słynny pianista hiszpański *José Iturbi porzucił fortepian* dla pałeczki dyrygenckiej i jest obecnie kapelmistrzem orkiestry filharmonicznej w *Rochester* (Stany Zjednoczone).

SZWAJCARIA

W Zurychu wystawiono balet *„Sredniowieczna miłość"*, z muzyką *Frana Lhotki*, dyrektora akademii muzycznej *w Zurychu*. Balet wystawili tancerze jugłowiańscy Pia i Pin Mlakarow, którzy są na stałe zaangażowani do Zurychu.

*

W Zurychu i w Dreźnie wystawiono operę Othmara Schoecka *„Massimila Doni"*, która uzyskała nagrodę *fundacji im. Erwina von Steinbacha* we Fryburgu w sumie 10.000 franków szwajcarskich.

WĘGRY

Orkiestra *Filharmonii budapeszteńskiej* pod dyrekcją *Dohnanyi'ego* odbyła 10-o dniowe turneé po Niemczech dając 9 koncertów.

*

Doroczny kurs dla kapelmistrzów, prowadzony przez *Hermanna Scherchena* co roku w innym kraju odbędzie się tego roku *w Budapeszcie*. Kurs trwa miesiąc i jest dostępny dla dyrygentów wszelkich narodowości.

*

Węgierski pisarz *Zsolt Harnanyi* napisał romans p. t. *„Rapsodia węgierska"* osnuty na tle życia Lista.

Międzynarodowe nagrody i konkursy muzyczne

W ramach wystawy paryskiej od dnia 12 do 18 zorganizowany zostanie *międzynarodowy konkurs śpiewu solowego.*

*

I-ą nagrodę na konkursie pianistycznym *im. Gabriela Fauré* w sumie 5000 fr. uzyskał pianista *Jean Doyen.* Nagrodę przyznano za najlepsze wykonanie utworu konkursowego, którym był *6-ty nokturn Fauré'go.*

*

W Brukseli od dnia 21 marca odbywał się *międzynarodowy konkurs skrzypków im. Eugeniusza Ysae.* Konkurs zakończył się wielkim tryumfem *wirtuozów sowieckich.* Pierwsze miejsce zdobył Dawid Ojstrach (Z. S. R. R.), drugie Odnopossow (Austria, z pochodzenia Rosjanin), trzecią — Gilels (Z. S. R. R.), dalsze trzy miejsca zajęli również skrzypkowie sowieccy, siódme miejsce Rumunka, ósme — Szwed, dziewiąte Węgier, dziesiąte —Kubańczyk, jedenaste—Włoch, dwunaste — Francuz. Polacy w liczbie 7-u odpadli przy pierwszej eliminacji, najlepszym z nich (23 miejsce) był *Stanisław Jarzębski (Warszawa).*

*

Staatsakademie für Musik w Wiedniu organizuje w dniach 7 — 19 czerwca *doroczny konkurs muzyczny.* Konkurs tegoroczny obejmować będzie śpiew solowy oraz grę na skrzypcach i wiolonczeli.

UZUPEŁNIENIE

W umieszczonej w poprzednim (IV) numerze „Muzyki Polskiej" bibliografii twórczości Karola Szymanowskiego opuszczone zostały następujące utwory:

1) II-gi koncert skrzypcowy op. 61. *Edition Max Eschig,* Paryż.

2) 2 mazurki na fortepian op. 62. *Edition Max Eschig,* Paryż.

3) Muzyka do komedii Moliera „Mieszczanin szlachcicem" (w manuskrypcie).

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TW
MP

SPIS RZECZY

Str.

MICHAŁ KONDRACKI: „O kierunkach współczesnej muzyki polskiej" 267

DR. STANISŁAW ZETOWSKI: „Teoria polskiej opery narodowej z końca XVIII i początku XIX w. 274

STANISŁAW PIASECKI: „Totalizm podświadomy i świadomy" (w odpowiedzi na ankietę „Muzyki Polskiej") 280

OLGIERD STRASZYŃSKI: „Muzyka mechaniczna" . . . 285

EDWARD WROCKI: „Paląca sprawa". (W sprawie utworzenia miejskiej centrali biblioteczno-archiwalno-muzealnej w zakresie materiałów muzycznych i teatralnych) 289

SPRAWOZDANIA:

Bolesław Woytowicz: „Poeme Funebre" *(Michal Kondracki)* . 291

Paul Neumann: „Stimmliche Erziehung des Chores" *(St. Wiechowicz)* 294

„Siengend wollen wir marschieren" (W. Poźniak) . . . 295

Z PRASY 296

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. (Warszawa, Kraków, Poznań. Katowice, Bydgoszcz, Gdynia, Skierniewice, Krzemieniec). 299

III-CI ROK DZIAŁALNOŚCI ORMUZU 311

KRONIKA: (Polska, Austria, Czechosłowacja, Francja, Grecja. Italia, Niemcy, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Z. S. R. R.) . . 316

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . 324

OD REDAKCJI:

Na skutek uchwały Zarządu T. W. M. P. z dn. 19 maja b. r. funkcje dotychczasowego Komitetu redakcyjnego „Muzyki Polskiej" przejął Zarząd Towarzystwa.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Czerwiec

ZESZYT VI
(XIX)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Michał Kondracki

O KIERUNKACH WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Ubiegły sezon koncertowy dał ciekawy i bardzo pouczający przekrój rozwoju młodej muzyki polskiej. Doszła bowiem do głosu po raz pierwszy grupa najmłodszych kompozytorów. Umożliwia to naszkicowanie zarysowujących się z grubsza tendencji i kierunków, nurtujących całe współczesne młode pokolenie naszych muzyków. (Przez określenie „młody" należy rozumieć wiek do lat 40, zaś „najmłodszy" — do lat 30).

Otóż do grupy pierwszej — średnio-młodych kompozytorów, zaliczyć można: Kasserna, Kondrackiego, Maklakiewicza, Palestra, Poradowskiego i Woytowicza. Do najmłodszych zaś (grupa druga) Bacewiczównę, Ekiera, Kisielewskiego, Lutosławskiego, Maciejewskiego, Panufnika i Szałowskiego *).

Jednym z najciekawszych kompozytorów z grupy pierwszej okazał się Bolesław Woytowicz, zaledwie od lat 6 aktywnie pracujący na polu twórczym. W ciągu ubiegłego sezonu zaprezentował on swe cztery dzieła: Koncert fortepianowy, Suitę koncertową, Poemat żałobny i Concertino. Najbardziej interesującymi są trzy ostatnie kompozycje, różne pod względem stylu, pokrewne jednak w sensie ogólnych koncepcji muzycznych. Kierunek kompozytorski, któremu hołduje Woytowicz,

*) Wymieniam jedynie nazwiska kompozytorów, których utwory grane były w Warszawie w ubiegłym sezonie koncertowym.

jest zupełnie szczególny. Lubuje się on w archaizmach i w starych formach, kultywując z zapałem dawną muzykę wielogłosową. Dlatego uległ głównie wpływom — dawnych mistrzów epoki Bacha. Wpływ ten u Woytowicza nie jest jednakże powierzchownym, ani narzuconym sztucznie. Dalekim jest również od snobistycznej maniery naśladowców formułek Bacha. Woytowicz, rozmiłowany w Mozarcie, w chorałach Bacha i w śpiewach gregoriańskich czerpie swe pomysły z tej samej wielkiej skarbnicy muzycznej, z której mistrzowie XVI i XVII wieku wywodzili swe arcydzieła. Archaizm Woytowicza jest przy tym nawskroś współczesny. Stylistycznie muzyka jego należy do kierunków po-modernistycznych. Stąd pochodzi jego zbliżenie do klasyków.

Dał on próbki klasycznego modernizmu. Takimi są: Aria, Toccata i Menuet z Suity koncertowej. Do tego samego typu należy również Concertino (napisane w hołdzie Mozartowi); temat z wariacjami, zarówno jak i obydwie części skrajne posiadają właściwą klasycyzmowi formę, ekonomię środków, lakonizm języka muzycznego. Jedynie bogactwo środków harmonicznych i częściowo rytmicznych, którymi operuje Woytowicz, zdradzają w nim syna XX wieku. Cechy te występują zwłaszcza w najwybitniejszym dziele Woytowicza (o znaczeniu historycznym) „Poemacie Żałobnym". Monumentalna fuga podwójna (a właściwie poczwórna) liczne zwroty polifoniczne, obfitość imitacji i kanonów każą zaliczyć tę cykliczną, na jednym rozbudowanym temacie opartą kompozycję Woytowicza do kategorii klasycznej współczesności, pomimo pozorów opisowości i romantyzmu, wyrażonego zarówno w tytule dzieła, jak i jego poszczególnych części. Muzyk-klasyk, jakim jest Woytowicz, nawet swe wzruszenia wewnętrzne — liryczne, o polocie romantycznym — wyraża w ścisłych ramach muzyki klasycznej. Z tego widać, jak bliską psychicznie klasykom jest organizacja Woytowicza. Moment to niezwykle ważny w dziejach rozwoju muzyki polskiej. Na tle dotychczasowej twórczości kompozytorów XIX i XX wieku sylwetka artystyczna Woytowicza odcina się zupełnie ostro i jaskrawo. Jest to kompozytor, dla którego muzyka jest całkowicie celem samym w sobie, lecz nigdy pół-środkiem. Dlatego język Woytowicza nie należy do żadnej określonej grupy współczesnej, nie hołduje żadnemu zdecydowanemu kierunkowi muzycznemu.

Ściśle indywidualny w swej bezosobowości, eklektyczny z natury rzeczy jest on mową artysty, który zasymilował w równej mierze zasadę wiekuistej mądrości polifonicznej mistrzów-klasyków, jak i wszystkie zdobycze muzyki współczesnej.

Pokrewny duchem Woytowiczowi jest Roman Maciejewski (kompozytor z grupy młodszej wiekiem), autor koncertu na dwa fortepiany. Wybitne to dzieło odznacza się tymi samymi zaletami, co i „Poemat Żałobny" oraz Concertino Woytowicza t. j. doskonałą konstrukcją. Utwór Maciejewskiego oparty jest na głównym, zasadniczym, kunsztownie rozbudowanym temacie. Passacaglia, fuga i chorał składają się wraz z częścią pierwszą koncertu na zamkniętą cykliczną całość o wyraźnie klasycyzującym założeniu. Do dawnych form-schematów potrafił wlać Maciejewski nowe życie, zastrzyknąć statecznym i sztywnym ramom sporo żywiołowego młodzieńczego temperamentu. Nie zdeformował jednakże uświęconych tradycją kształtów klasycznych, jedynie zaktualizował je współczesnymi zdobyczami, wprowadzeniem szeregu nowoczesnych pojęć harmonicznych i polifonicznych. Dzięki temu nie stał się Maciejewski, — podobnie zresztą jak Woytowicz, — jakimś awangardowym „modernistą" w wąskim tego słowa znaczeniu. Przefiltrował on przez swoje pióro syntezę dorobku współczesnej muzyki i stał się napowrót „klasykiem", t. j. kompozytorem myślącym kategoriami czysto muzycznymi, nie zrywającym jednakowoż więzów z przeszłością. Przeciwnie. Maciejewski hołdując formom klasycznym, czerpie z nich podnietę twórczą. Ograniczenia, wynikające z kanonów i ze wzorów klasycznych nie tylko nie krępują bujnej jego inwencji, lecz zdają się ją jeszcze podsycać. Rozwiązywanie problemów muzycznych i tylko muzycznych — oto główny motor twórczy Romana Maciejewskiego, który go zagrzewa do wytrwałej, acz powolnej pracy. Nie tworzy on wiele — lecz pisze muzykę niezmiernie zkondensowaną, po stokroć przemyślaną, przedyskutowaną wewnętrznie, uodpornioną. Każda nuta utworu Maciejewskiego — podobnie, jak i Woytowicza jest niezbędna, niewzruszona, na swoim miejscu, nie podlegająca żadnej zmianie, gdyż stanowi nieodzowną śróbkę precyzyjnie zmontowanej całości konstrukcji, nie znającej przypadkowości lub kaprysów improwizacji. Wszystko u Maciejewskiego jest jakby ze skały wykute długą mozolną pracą — niezmienne i nieod-

wołalne. Oto również najczystszy typ młodego klasyka w polskiej muzyce współczesnej!

Antoni Szałowski po swej „Uwerturze" pasowany został również na młodego kandydata na klasyka, lubującego się zarówno w formach, jak i zwrotach klasycznych, klasycznych chwytach instrumentalnych, tematach o zabarwieniu klasycznym, wreszcie klasycznej jędrności, soczystości i zdrowym humorze, cechującym dzieła mistrzów XVII i XVIII wieku. Doskonały kwartet smyczkowy Szałowskiego zdaje się wskazywać na to, że dążenie do zdobyczy klasycyzmu jest stałym kierunkiem, obranym przez Szałowskiego. W jego drobnych utworach kameralnych przebijają tu i owdzie wpływy stylistyczne muzyki francuskiej. O ile szkoła francuska w instrumentacji, opracowaniu utworu, dbaniu o lekkość konstrukcyjną i przejrzystość jest wysoce korzystna i bardzo na miejscu, o tyle posługiwanie się (zapewne podświadome) pewnymi, typowo francuskimi zwrotami melodyjnymi, harmonicznymi i rytmicznymi należy tępić, traktując je jako naleciałości ujemne, nadające się do wyeliminowania. Maciejewski potrafił doskonale ustrzec się tej właśnie „francuszczyzny", (a właściwie maniery francuskiej). Dlatego w wybitnym stopniu, podobnie jak i Woytowicz i wielu innych, partycypuje w tworzeniu polskiego stylu muzycznego. U Szałowskiego rasowe oblicze polskości (w stylu i sposobie wypowiadania się! nie zwrotach folklorystycznych — których świadomie unika) przedstawia się jeszcze nieco mglisto wskutek obcych naleciałości stylistycznych. W Uwerturze są już one niedostrzegalne — dowód doświadczenia indywidualności twórczej Szałowskiego i wyzbycia się wszelkich wpływów zewnętrznych. Zresztą Szałowski, podobnie jak i Maciejewski znajduje się na doskonałej drodze muzycznej. Opanował on w pełni rzemiosło kompozytorskie. Zna swój fach gruntownie i obrał niewątpliwie najlepszy kierunek muzyczny.

Skoro o klasycyzujących tendencjach mowa, to nie można pominąć dwóch najmłodszych kompozytorów Andrzeja Panufnika, autora Uwertury oraz Stefana Kisielewskiego, również autora Uwertury. Obaj wydają się hołdować kierunkowi nowoklasycznemu. Panufnik robi wrażenie dojrzałego, świadomego muzyka, tkwiącego okresami w eksperymentatorstwie, zasługującym na całkowite uznanie. Szukanie nowych dróg i nowych brzmień zdecydowało go do wyeliminowania grupy skrzy-

piec z orkiestry w swej Uwerturze. Dzięki temu charakter utwo- ru Panufnika zyskał dużo na odrębności. Eksperyment ten do- wodzi słuszności twierdzenia, że blacha i drzewo mają ciągle jeszcze dużą przyszłość w orkiestrze współczesnej. Indywidu- alność Kisielewskiego zaczyna się dopiero kształtować. Wy- daje się ona iść po linii klasycyzującej groteskowości z domiesz- ką sarkazmu i lubować się w oschłym lakonizmie tematycznym i instrumentalnym.

Na pograniczu neoromantyzmu i neoklasycyzmu rozwija się bujnie zjawiskowa twórczość Romana Palestra, skrajnego indy- widualisty i wirtuoza instrumentalnego. Poszukuje on dróg i sposobów do spopularyzowania mało popularnego „moder- nizmu" wśród szerokiej publiczności. Wyrazem i owocem tych poszukiwań jest „Mała Uwertura", ciesząca się największym powodzeniem z pośród wszystkich utworów tego czołowego mu- zyka. Przyczyna tego leży we względnej dostępności tematów Uwertury, przede wszystkim zaś w jej przejrzystej, klasycyzu- jącej fakturze i zwięzłej konstrukcji. Uwertura Palestra spełnia istotnie z powodzeniem poruczoną jej misję popularyzowania nowoczesnego stylu muzycznego, ujętego w klasyczne kształty i wesołą, nieomal rubaszną formę. Tendencje popularyzatorskie i propagatorskie nie absorbują bynajmniej twórczości Palestra, zwracającego się raczej ku innym, poważniejszym celom arty- stycznym. Dowodem tego — imponująca czteroczęściowa Sym- fonia, będąca punktem kulminacyjnym dawniejszej, porzuconej od czasów Uwertury, skomplikowanej techniki kompozytorskiej, wyrażającej się w nadmiernym nagromadzeniu środków i szczy- towej wirtuozerii orkiestrowej. Palester przeżył sążnistą ma- chinę orkiestrową i wielopiętrowe budowle. Okres poszukiwań i popisów swego temperamentu symfonicznego ma już poza so- bą. Partytura jego Symfonii jest prawdopodobnie ostatnią z typu „drapaczy chmur". Są wszelkie dane do przypuszczenia, że Palester wszedł na nową, wysoce interesującą drogę rozwoju, którą by można określić jako liryczną, skłaniającą się ku neo- romantyzmowi. Jeszcze żywiołowy i nieokiełznany „Taniec z Osmołody" nie zdradzał w swych akcentach folkloru nowych tendencji twórcy „Muzyki symfonicznej" (jednej z najbardziej udanych kompozycji Palestra o zdecydowanie klasycznym na- stawieniu). Jeszcze rozhukany temperament rasowego symfoni- sty zdawał się rozsadzać ramy orkiestry. Ale już raptownie

kontrastująca Sonatina na 3 klarnety zwiastowała nadejście nowego okresu w twórczości Palestra. Sonatina jest próbką wyrażenia głębokiej i poważnej treści muzycznej jaknajskromniejszymi i najprostszymi środkami, bo zaledwie trzema głosami. Udało się to Palestrowi w zupełności. Od Sonatiny już tylko jeden krok dzielił go od napisania swej najlepszej i najciekawszej kompozycji — II-go kwartetu smyczkowego, otwierającego zdecydowanie nowy okres jego twórczości. Niezwykły polot romantyczny, ujęty wszakże w ścisłe ramy polifonii, dużo lirycznego wyrazu — oto rzadkie cechy kwartetu Palestra, kwalifikujące ten utwór do kategorii dzieł rewelacyjnych. Palester — majster nad majstrami, ex-neoklasyk na prostej drodze ku neoromantyzmowi (oczywiście zawsze w ramach klasycyzujących) — to zapowiedź nie lada ciekawych niespodzianek w niedalekiej przyszłości.

Czystej krwi lirykiem romantycznym jest Jan Maklakiewicz. Kiedy w drugiej części „Ostatnich werbli" przychodzi piękne solo skrzypcowe ogólna opinia muzyków zgodnie stwierdza, że to dawny liryk — Maklakiewicz odezwał się wśród mgieł epicko-programowych swego ostatniego poematu symfonicznego. Jest to niewątpliwie najbardziej indywidualny i najpiękniejszy moment utworu. Maklakiewicz jednak chce kroczyć innymi drogami w poszukiwaniu „rasowości" oraz w pogoni za mirażami popularyzowania swej muzyki na drodze cytat muzycznych, „odmodernizowania" t. j. powrotu do elementarnych, ogólnie dostępnych harmonii, słowem — do tworzenia muzyki, dla wszystkich — dla najszerszych mas (nie posiadających nawet podstawowego wykształcenia muzycznego). Eksperyment ten, więcej niż ryzykowny, przyniósł autorowi przynajmniej narazie raczej jedynie negatywne rezultaty. Metoda popularyzacji muzyki, zastosowana przez Maklakiewicza okazała się błędną w założeniu i sprzeczną z zasadami wysokiego artyzmu.

W dziełach obydwóch poznańskich kompozytorów „Dies irae" Kasserna i „IV Symfonii" Poradowskiego przebijają również tendencje romantyzujące, pomimo klasycznej faktury i ścisłej pracy tematycznej. W muzyce Kasserna tkwią zawsze pewne elementy ekspresjonistyczne jak np. w lirycznym „Koncercie na głos z orkiestrą" lub patetyczno-ponurym „Dies irae". Romantyzm Kasserna objawia się równie w jego zamiłowaniach do gradacji i efektów dynamicznych, w rozstrzelonej linii

melodyjnej, oraz w niezbyt surowym przestrzeganiu spoistości wewnętrznej muzyki na korzyść wyrazu ilustracyjnego, obra=zowości muzycznej. Kassern lubuje się również w kolorytach orkiestralnych, stosując dużo żywych barw. Orkiestrą operuje ze zręcznością i dużym doświadczeniem.

Interesująco kształtuje się indywidualność Jana Ekiera, je=dnego z najbardziej rasowo=polskich kompozytorów. Jego Suita góralska mówi wyraźnie o zamiłowaniu autora do folkloru, sto=sowanego szeroko, coprawda, nie w formie cytat, ale w postaci zupełnie zbliżonej, t. j. tematyki „à la góralszczyzna". Podejście muzyczne Ekiera do problemu ludowości jest imitacyjnie na=strojowe i subiektywnie romantyczne. Ekier posługuje się wy=tworzonym przez siebie samego folklorem dla zilustrowania lu=dowych nastrojów, obrazów, charakterystycznych szorstkości i t. p. Znane są jednak inne utwory fortepianowe Ekiera, jak naprz. świetna Toccata, świadcząca o tym, że autor Humoreski i Mazurków hołduje także skądinąd kierunkowi neoklasyczne=mu, uprawiając z powodzeniem małe formy, w których dotych=czas okazał się prawdziwym artystą.

Witold Lutosławski, sądząc na podstawie sonaty fortepiano=wej, (a nie na podstawie szkolnej fugi orkiestrowej) skłania się raczej ku romantyzmowi. Liryczna kantylena sonaty, pełna bujnej uczuciowości wydaje się wskazywać na to, że indywi=dualność jego szuka wypowiedzenia się na drodze szerokich linii melodyjnych.

Liryczne usposobienie, wypowiadające się wszakże w ścisłych kształtach formalnych posiada jedyna w Polsce kompozytorka Grażyna Bacewiczówna, utalentowana autorka szeregu swo=istych, oryginalnych w fakturze utworów kameralnych.

*

Ze zrozumiałych względów trudno mi pisać o sobie samym. Wyznać jednak muszę, że mój koncert na orkiestrę i koncert fortepianowy pozornie tylko są utworami o tendencjach neokla=sycznych. W rzeczywistości autor ich jest niepoprawnym ro=mantykiem. Nawet klasycyzujący charakter jego muzyki wywo=dzi się z czystego ducha romantyzmu, zakorzenionego głęboko w psychice kompozytorskiej i zasilającego swymi sokami wy=obraźnię twórczą.

Dr Stanisław Zetowski

TEORIA POLSKIEJ OPERY NARODOWEJ Z KOŃCA XVIII I POCZĄTKU XIX W.

Jeśli nawet z niewielką dozą uwagi wertujemy edycje librett lub karty manuskryptów partycyj polskich oper z końca XVIII i początku XIX w., jeśli zagłębimy się choć częściowo w cie≠kawe studium ówczesnych recenzyj teatralnych, omalże na każ≠dym kroku natrafiamy na pełen splendoru podtytuł czy zaszczy≠tne miano: *opera narodowa*, lub jakieś identyczne w zna≠czeniu określenie np. opera pełna narodowości, ściśle w szcze≠gółach narodowa i t. p. Zdobi ten honorowy epitet, by tylko mimochodem wspomnieć ważniejsze płody operowe, już nawet i pierwszą polską operę *Macieja Kamińskiego „Nędzę uszczęśli≠wioną"*, nierozerwalnie splata się w powszechnej opinii z *„Kra≠kowiakami i góralami" J. Stefaniego*, wieńczy w pełni godności tyle oper *K. Kurpińskiego* np.: *„Jadwigę"*, *„Jana Kochanowskie≠go"*, *Cecylię Piaseczyńską"*, zrasta się *„Łokietkiem" J. Elsnera* i t. d.

Przypomnijmy sobie teraz wyrok *Z. Latoszewskiego*, fero≠wany na łamach *Muzyki* 1931/I w art. *Początki opery polskiej*. Czytamy tam: *„Kurpiński* umiał utrzymywać charakter narodo≠wy sceny, dostarczając wespół z *Elsnerem*, później i sam, wiele oper o treści narodowej, stosując zaś na każdym kroku taniec i melodię polską, utrzymywał *choćby na zewnątrz* polski cha≠rakter swoich oper". Z dawniejszych przypomnijmy sobie może głębiej w strukturę opery sięgający osąd≠zarzut *M. Karasowskie≠go* w *Rys. hist. op. pol.* 159 na str. 348, zamknięty w potępia≠jącą konkluzję: *„Elsner* i *Kurpiński*, co w wyższe sfery dramatu sięgali, co ogólniejsze, kosmopolityczne, że się tak wyrażę, uczu≠cia malować chcieli, wpływem swoim na naszą samorodną sztu≠kę niedalekich sięgnęli granic, nie sformułowali ostatecznie stylu narodowego". Po takiej lekturze samorzutnie powstaje w umy≠śle naszym pytanie o takim mniej więcej brzmieniu: Jak to? Więc opery *Kurpińskiego* i *Elsnera*, a w sylogistycznym wyniku i innych ówczesnych kompozytorów, nie były w rzeczywistości narodowymi podług panujących kryteriów? Więc mozolny i stosunkowo olbrzymi wysiłek stworzenia około setki oper pol≠skich był poronionym, zupełnie błahym w ostatecznie osiągnię≠

tych rezultatach, a podtytułami opery narodowe buńczucznie szafowali bez ograniczeń w prawo i w lewo poważni krytycy z pochlebstwa, niezrozumiałej nierozwagi czy innych podobnych przyczyn, mimo w istocie braku zasadniczych i podstawowych pierwiastków, warunkujących i sankcjonujących to zaszczytne miano?

Te niewyjaśnione kłopotliwe kwestie stają się bardziej jeszcze niepokojące, jeśli w orbitę rozważań włączymy kilka — nie chcemy zbytnio absorbować uwagi i nużyć—opinii dzisiejszych krytyków muzycznych i naukowców o elementach narodowych poszczególnych oper, branych przez nas pod rozwagę.

Styl „*Nędzy uszczęśliwionej*" według sądu prof. *Z. Jachimeckiego (Polska, jej dzieje i kultura* II, 553) nie jest polskim, ale „wynikiem rozmaitych narzeczy muzycznych ówczesnej *Europy*, z naturalną wtedy przewagą idiomu włoskiego w czynnikach rytmiki i melodii". Jeszcze ostrzej i wyraźniej opiniuje *A. Poliński* w *Dziejach muzyki* 1907 str. 169: „Chociaż *Kamiński* starał się arie swe utrzymać w guście polskim, jednakże prócz kilku rytmów poloneza i krakowiaka nie ma w tej partycji nic, coby odpowiadało charakterowi muzyki naszej". *Jadwiga* „odpowiada w całości szablonowi włoskiej opery" (prof. *Jachimecki* l. c. 639), w *Janie Kochanowskim* pełno „ech z *Mozarta*" i t. p.

Wystarczy dla naszych rozważań tych kilka autorytatywnych stwierdzeń, w których jako dominanta ustawicznie pobrzmiewa myśl, że opery brane w rachubę nie mogły w ogóle pretendować do godności narodowych. Niestety, wstrzemięźliwie poprzestano na takich gołosłownych wypowiedziach, nie starają się udowodnić ich i bliżej zanalizować pojęcia opery narodowej.

Spróbujmy teraz z opiniami dzisiejszych krytyków zestawić osądy ówczesnych powag krytycznych, wśród których znajdowało się przecie kilku wybitniejszych kompozytorów operowych... Sięgnijmy w pożółkłe karty czasopism i starych dzienników i dobądźmy z recenzyj teatralnych ówczesnych krytyków znów kilka tylko dla demonstracji opinii o pierwiastkach narodowych w operze.

Kurpiński równie jak w „*Nowych Krakowiakach*" tak i w „*Janie Kochanowskim*", „trzymał się ściśle narodowości". (*Tyg. polski i zagran.* 1818 I., 143). W *Jadwidze* „wszystko zastosowano do narodowości", (*Gaz. Warsz.* 1814 dod. do nr.

104). Napęczniała *Rossinim Cecylia Piaseczyńska* „powinna być zawsze w pogotowiu dla znakomitych przyjeżdżających sędziów, którym melodie polskie pokazać chcemy w kształcie godnym wieku, w którym żyjemy. Tu będziemy oryginalnymi.... porównania nas nie dotkną, a sama cecha narodowości, dla nas może nieco zużywana, jest już w tym razie ważną zaletą" (Kurier Polski 1829 nr. 68). W *„Łokietku"* „ściśle rozważając każdą w szczególności część opery, przekonaliśmy się, iż ściśle zastosowana jest do ducha narodowości" *(Gaz. Warsz.* 1818 dod. do nr. 36). Po skonfrontowaniu tych sprzecznych sądów nasuwa się pytanie — kto się myli? Czy ówcześni czy dzisiejsi krytycy, którzy może nie zadali sobie trudu, nie tak znowu bardzo żmudnego i mozolnego, zdobycia dawnego materiału dowodowego, by na podstawie ówczesnych wymagań obowiązujących ocenić pod każdym względem należycie rozważane opery?

Czy narodowość autora była istotnie jedynym i w całej pełni wystarczającym powodem do kreowania płodu operowego na operę narodową? Czy może dołączał się jeszcze element treści, zaczerpniętej z historii narodu? Już z przytoczonych wyżej cytat niedwuznacznie wynika, że ówcześni krytycy brali w ferowaniu sądów swoich głównie pod uwagę muzykę, która w narodowym charakterze musiała współdziałać z treścią, jako wyraz indywidualny twórczości polskiej.

Jakże więc wyobrażano sobie wtedy operę narodową i czego od niej żądano?

Głównym z tych czasów dla nas teoretykiem opery polskiej czy narodowej jest *K. Kurpiński (Elsner* pisał też o polskiej operze), gdyż przepisy, dezyderaty i postulaty swoje w tej ważkiej kwestii uwiecznił w artykułach rozsianych po czasopismach i dziennikach, a przez to udostępnił nam wglądnięcie w arkana twórcze obowiązujące podówczas w tym gatunku muzycznym. Nie należy na tej podstawie sądzić, że *Kurpiński* jest jedynym teoretykiem polskiej opery narodowej, a poprzednicy jego w twórczości operowej tworzyli opery na ślepo, bez sprecyzowanych własnych norm twórczych. To raczej *Kurpiński* czerpał z dawnego i bieżącego nurtu twórczości operowej i kontynuował jak się okaże prace swoich prekursorów.

W niniejszym studium opierać się będziemy głównie na artykule *Kurpińskiego „Rzut oka na operę polską"* z *Rozmaitości Warszawskich* 1829 r. nr. 9 — zdaje się wskutek rzadkości

egzemplarza zupełnie nieznanym krytykom polskim i na art. *„O operach w ogólności i naszych poetach operowych“ z Tyg. Muz.* 1820 r. nr. 15. Nadto tu i ówdzie uzupełnimy materiał dowodowy uwagami rozstrzelonymi po rozmaitych krytykach, omówieniach muzycznych redagowanych bezsprzecznie przez *Kurpińskiego*, i sądami rzucanymi na kartach *Wspomnień K. Kurpińskiego z podróży 1823 r. (Lwów 1911).*

Teoretyczny przepis na operę narodową formułuje w głównym zarysie *Kurpiński* w *Rozmaitościach* w ten sposób: „My Polacy, osaczeni nawałem dzieł francuskich, włoskich i niemieckich, nie zgrzeszymy podobno, jeżeli się na nie w naszych tworach zapatrywać będziemy; korzystajmy z wszystkiego, lecz obok tych wzorów zachowujmy ciągle znamiona śpiewu narodowego, a z tego utworzy się oddzielny rodzaj, który będzie wyraźnie charakteryzował ducha naszej opery“. Przepis ten zaopatruje dyskretnie następującą uwagą: „Jest to na pozór łatwy przepis, ale potrzeba znakomitej biegłości i zręczności, aby umieć w tym wszystkim zachować miarę i zamiast ujmującej oryginalności nie wydać jakowego dziwotworu“.

Identyczne zasady wyznawał już Kurpiński dawniej, czemu dał wyraz w analogicznej formie na łamach swojego *Tygodnika:* „Kompozytorowie polscy powinni się starać tak być śpiewnymi jak włoscy, dramatycznymi jak francuscy, uczonymi w harmonii jak Niemcy; to wszystko zmieszać razem (jeżeli to być może) do smaku naszych pieśni narodowych, a insze narody nie tylko nasze dzieła, ale i mowę naszą szacować będą. Nie w krótkim czasie to stać się może. Nie my to zapewne zdziałamy, co żyjemy teraz, was to, o nasi następcy, was, czeka ta sława“.

Takiż sam pogląd prezentuje we *Wspomnieniach* na str. 24 potępiając samowładczą wyłączność opery włoskiej: „Nie mogą inne narody poprzestać na samej operze włoskiej. Niech biorą od Włochów wzory, ale niech je naturalizują do opery narodowej, która mimowolnie przez własny język oddzielne rysy mieć musi. I gdyby jej nie było — nie byłoby może śpiewów narodowych, a co gorsza byłby w narodzie zatamowany przystęp do upowszechniania coraz wyższego smaku muzykalnego, jaki już jest we Francji, w Niemczech i samo z siebie we Włoszech, bo narodowym śpiewają językiem. Zaczyna to już postrzegać nawet Anglia. Najmylniejsze bowiem rozumowanie

jest, że narodowcy jedynie przez nawyknienie do włoskiego śpiewu potrafią wydoskonalić własną operę. Nie — nigdy — choćby przy największych kosztach rządu. Kompozytorowie jedynie są w stanie wznieść ją, utwierdzić, zastanawiając się nad naturą swego języka i stosując do niego właściwą mu melodię... Powtarzam, naśladujmy, ile można, piękną giętkość śpiewu włoskiego, ale rysunkiem jego niech będą wyrazy naszego języka. Śpiewajmy pięknie ale dla całego polskiego narodu...". Nie są to nowalia teoretyczne *Kurpińskiego* o opatentowanej oryginalności, bo sam kaznodzieja w tych wywodach chroni się pod opiekuńcze skrzydła autorytetu *Cherubiniego*, *Boieldiego*, *Webera* i „wszystkich wielkich mistrzów".

Ten harmonijny w głównej linii trójgłos przepisów propaguje to, co było w całości aprobatą istniejącego stanu rzeczy, t. j. tworzenie oper narodowych polskich w ścisłej łączności, teoretycznie z operami włoskimi, francuskimi i niemieckimi, a praktycznie z preponderancją oper włoskich, przyswajanie a raczej branie, kontaminowanie elementów konstrukcyjnych i w ogóle wszystkiego, co się tylko zużytkować da i uda, i zabarwianie takiego konglomeratu twórczego czy raczej w dużym stopniu przetwórczego, narodowymi elementami, emanującymi głównie i nawet wyłącznie, z posługiwania się językiem polskim, w cudowny sposób rozlewającym wszędzie boski nektar narodowości. Wszystko — tak wypada — w operze polskiej może być obcego pochodzenia, nawet i kompozytorzy, gdyż „opera narodowa utwierdza się i wzrasta przez kompozytorów narodowych albo też obcych, znających język i śpiewy narodu, któremu swą poświęcają pracę; takimi byli u *Francuzów Gluck*, *Cherubini*, *Spontini*, a u nas *Kamiński*, *Stefani* i *Elsner* (*Warszawianin* 1822 nr. 16 str. 245)" prócz podstawowego i jedynego elementu narodowotwórczego — języka. Pieśni narodowe jako tworzywo operowe nie są niezbędne, gdyż są właściwie wtórnego pochodzenia; mogą jednak twórczości operowej dodawać pewnego zauważalnego przez wszystkich, nawet muzycznie nie ukształconych ludzi, kolorytu narodowego.

Taka trochę może dla nas prymitywna teoria opery narodowej nie była produktem oderwanym od życia, narzuconym kulturze muzycznej jakowymś gwałtem z zagranicy, ale wyłaniała się konsekwentnie z zespołu przyczyn warunkujących tylko takie a nie inne rozwiązanie problemu opery narodowej od początku jej

istnienia, bo „muzyka ma tę szczególną własność, że mimowoli odznacza piętnem okoliczności".

Kiedy *Kamiński* tworzył „*Nędzę*" „obca muzyka operowa głównie włoska i włoskie śpiewy rozmaitego rodzaju dominowały wszechwładnie, panosząc się ostentacyjnie tak publicznie jak i prywatnie po salonach. Muzyka i śpiew włoski, by posłużyć się świadectwem W. Bogusławskiego *(Dzieje Teatru Nar. Dzieła III, 3)* „tak zdawały się być przyjemnymi uszom Polaka, że nieledwie uwierzyćby można, iż w tej mierze jednakowe czucie przeniosło się od Tybru do Wisły". Walka z tym monopolem obcego, głównie włoskiego śpiewu zrazu była bezowocna, dopiero właśnie polska opera miała zdobywać krok za krokiem w tej domenie — dla arii polskiej. Ale upodobania w muzyce obcej przetrwają nawet pierwsze dekady XIX w. i kładą stempel na wszelkiej twórczości muzycznej.

Kamiński mógł sięgnąć już w „*Nędzy*" do pieśni ludowych, i numery śpiewane zapełnić krakowiakami, mazurkami, polonezami. Bo go na to i stać było. Zapewne na taki pomysł twórczy wpadł i przetrawił go w swej świadomości. Ale czyż tak unarodowiona „*Nędza*" posiadałaby tę wartość atrakcyjną, którą współcześni w niej widzieli? Czy utorowałaby tak szybko drogę operze polskiej do serc polskich? Oczywiście nie. Odrębny duch muzyki, odmienna linia melodii i t. p. nie znalazłyby przystępu i uznania łatwego u ludzi, grążących się od dziesiątek lat w innych upodobaniach, w operze włoskiej. Działanie rozumne wymagało daleko idącego kompromisu. „*Nędza*" musiała przyoblec się w taką formę, jaką intuicyjnie przybrała, — mieszaniny „rozmaitych narzeczy muzycznych Europy ówczesnej, z naturalną wtedy przewagą idiomu włoskiego w czynnikach rytmiki i melodii", bo jedynie taka forma warunkowała jej powodzenie. *Kamiński* istotnie w „*Nędzy*" położył trwałe podwaliny pod operę polską, wytyczył jej trafnie drogi, którymi następcy bez nadzwyczajnych zboczeń kroczyli. I tak powstała szkoła opery polskiej, sięgająca swą teorią aż po *Halkę* Moniuszki. Że definiowano i akcentowano poczynania w tym kierunku niech świadczy wycinek z recenzji teatralnej *(Gaz. Warsz.* 1825 nr. 1 o następującym brzmieniu „Opera polska, tworząc dla siebie pod niejakim względem *wyłączną szkołę*, dobrze robi, kiedy zbiera kwiaty zewsząd, gdzie tylko one swoim zapachem zwabić do siebie mogą...".

Czy ta „szkoła“ operowa w praktyce osiągnęła widoczne rezultaty? Niech odpowie sam *Kurpiński (Warszawianin* 1822 nr. 16 str. 245). „W tak krótkim przeciągu czasu (t. j. od 1778 r.) i mało sprzyjających operze okolicznościach, przecież dają się widzieć w niej rysy, oddzielające ją od oper cudzych, według natury własnego języka“.

Teoretyczne postulaty, w głównych zarysach wygrzebane ze starych czasopism i dzienników wyjaśniają nam istotę ówczesnej koncepcji narodowej opery. Sądy o ówczesnych operach muszą się budować na tych teoretycznych przepisach, bo istotnie zasady stylu narodowego nie tylko sformułowano teoretycznie, ale i praktycznie w utworach przeprowadzono; nawet polskie ludowe pieśni przez ich pryzmat przepuszczano. Stąd w tych operach tyle cudzoziemskich elementów, mimo że są, zgodnie z teorią, „narodowymi“.

Stanisław Piasecki

TOTALIZM PODŚWIADOMY I ŚWIADOMY

(W odpowiedzi na ankietę „Muzyki Polskiej“)

Totalizm, czy liberalizm w muzyce? — oto dylemat, który stawia redakcja „Muzyki Polskiej“ uczestnikom ankiety. Temat niezmiernie rozległy i zasadniczy. W polskich warunkach wymaga on przede wszystkim pewnych rozgraniczeń praktycznych dla uniknięcia nieporozumień.

Przed wojną nasze życie muzyczne rozwijało się niemal wyłącznie z inicjatywy prywatnej, a instytucje muzyczne, powstałe wysiłkiem społeczeństwa, nie tylko że nie korzystały z żadnej pomocy państw zaborczych, ale musiały walczyć z szykanami. Odzyskanie niepodległości i odbudowanie własnego państwa zmienia sytuację radykalnie. Zaczyna działać prawo reakcji psychicznej. Im większy był w czasach zaborczych wysiłek społeczeństwa dla tworzenia i utrzymywania polskich placówek kulturalnych, tym po odzyskaniu niepodległości silniej zaczyna działać przekonanie, że społeczeństwo jest już teraz z tych swoich dawnych obowiązków zwolnione, bo mamy własne państwo, które powinno się wszystkim zająć. Tendencje totalizacji sztu

ki, które na zachodzie i wschodzie Europy wychodziły od góry, od rządu — u nas wyszły od dołu, od społeczeństwa.

Instytucje muzyczne, które dawniej opierały swój byt o ofiarność publiczną, lub też dbać musiały o samowystarczalność materialną, zaczęły zabiegać bądź to o upaństwowienie, bądź też o subwencje i zasiłki państwowe. Topnieją szeregi prywatnych mecenasów sztuki, tak licznych przed wojną. Działalność stypendialną musi na skutek tego przejąć prawie całkowicie państwo. Ogólny pęd szukania pomocy i oparcia w państwie jest tak silny, że w krótkim czasie państwo na terenie sztuki staje się czynnikiem materialnie decydującym, jeśli nie bezpośrednio, to przynajmniej pośrednio.

A do tej olbrzymiej roli, raczej narzuconej mu przez warunki, niż przyjętej dobrowolnie, nie jest zupełnie przygotowane. Mnogość doraźnych zadań, które trzeba odrazu wykonać sprawia, że nie ma czasu na stworzenie ogólnej koncepcji kierowniczej. Zagadnienie rozdziału funduszów i kwestie personaliów, wyczerpują właściwie w pierwszym okresie po odzyskaniu niepodległości działalność organów państwowych, powołanych do opieki nad sztuką. Ze zmianą ludzi na stanowiskach kierowniczych zmieniają się tendencje, raz po raz życie muzyczne przechodzi przez torsje reformowania i reorganizowania.

Nie pozostaje to oczywiście bez wpływu na „doły" muzyczne. Narzucony państwu i przyjęty przez nie raczej podświadomie, niż świadomie dogmat obowiązku regulowania przez pomoc finansową spraw artystycznych, wywołuje niemal całkowity zanik inicjatywy prywatnej. Nie zdarzyło mi się w ostatnich latach uczestniczyć w jakichś naradach muzyków nad koniecznością stworzenia takiej, czy innej pracówki, lub zorganizowania takiej czy innej imprezy, które by nie zaczęły się od dyskusji, z którego ministerstwa i jaką będzie można na to dostać subwencję. Zaś tak zwane walki muzyczne zamykały się najczęściej w sprawach personalnych i w zręcznym dostosowaniu się do koniunktury dla obsadzenia stanowisk.

Podświadomy — że go tak nazwę — totalizm, wytworzony przez specyficznie polskie warunki, wywoływał więc raczej szkody, niż pożytki. Był to bowiem totalizm osobliwego nabożeństwa: totalistyczny w środkach działania, liberalistyczny w swym celu. Nie ożywiony żadną ideą kierowniczą. Narzu-

cony państwu przez sytuację, a nie płynący z świadomości realizowania konkretnego celu.

Na domiar złego był to totalizm nie tylko bezkierunkowy, ale i bezplanowy. Wykazać to łatwo choćby na jednym przykładzie: naszej polityki stypendialnej w zakresie wyjazdów na studia zagraniczne. Jeśli młodemu muzykowi, który ukończył w kraju wyższe studia, daje się stypendium na wyjazd za granicę, i to nie na krótki wyjazd dla osłuchania się i otrzaskania w atmosferze wielkich zagranicznych centrów sztuki, ale dla dalszego systematycznego studiowania — to tym samym stwierdza się, że uczelnie polskie pozostają w tyle za uczelniami zagranicznymi, że nauka u polskich profesorów wymaga uzupełnienia u mistrzów zagranicznych. Cel takich wyjazdów jest wtedy prosty i zrozumiały: wysyła się najzdolniejszych za granicę po to, aby wykwalifikowali się tam w swym rzemiośle i po powrocie do kraju służyli swą wiedzą innym, lub też wprost zastąpili niedostatecznie wykwalifikowane krajowe kadry profesorskie. Tymczasem co dzieje się u nas? Co roku wysyłamy za granicę młodych muzyków — i co roku nic się przez to nie zmienia w stosunkach krajowych. Bo ci, którzy wracają, nie znajdują dla siebie w Polsce miejsca, przymierają głodem, gorzknieją, w ciężkiej walce z życiem rychło tracą te wszystkie zdobycze, do których doszli w czasie swych studiów zagranicznych. Kiedyś, gdy posiwieją i stetryczeją, dostaną może posady profesorskie w konserwatoriach; świat znowu pójdzie przez ten czas naprzód; znowu ich uczniów trzeba będzie wysyłać na dokształcenie za granicą; i znowu od początku to samo.

Mamy także za granicą wielkie sławy polskie, wielkich mistrzów z starszego pokolenia, którzy w czasach rozbiorów nie mogąc znaleźć w kraju pola do pracy, osiedlili się poza Polską. Czy zrobiono coś w tym kierunku, aby ich nakłonić do powrotu? Znam argument, jaki się tu wysuwa: że nie stać nas na stworzenie dla nich takich warunków materialnych, jakie mają za granicą (np. Hoffman w Ameryce). Myślę, że gdyby obliczyć, ile wydajemy w sumie na drobne stypendia wyjazdowe — to byłoby stać. I nie trzebaby z kraju wyjeżdżać na studia, ale jeszcze z zagranicy przyjeżdżanoby do nas.

P l a n o w o ś ć gospodarki państwa w dziedzinie muzycznej jest więc koniecznością oczywistą, jak widać choćby z tego jednego przykładu. Państwo centralizuje w swych rękach olbrzy-

mią większość funduszów, jakie przeznacza naród na organizowanie życia artystycznego. Te fundusze muszą być używane z sensem, nie dojutrkowsko, nie pod naciskiem podań i zabiegów z dołu, ale według planu, obliczonego na dłuższą metę.

Mechaniczna planowość gospodarki kulturalnej państwa, choć byłaby już dużym krokiem naprzód, nie wystarczy jednak. Państwo, zwłaszcza zaś młode państwo polskie, nie zasobne i nie rozporządzające zbyt wielkimi środkami na sztukę, nie jest w stanie ingerować bezpośrednio we wszystko; byłoby to zresztą szkodliwe. Natomiast prawem i obowiązkiem państwa jako formy organizacyjnej narodu jest dbać o kierunek, w jakim rozwija się kultura, upowszechniać w społeczeństwie świadomość zadań i celów kulturalnych, stojących przed narodem.

W pierwszym okresie naszej odbudowanej państwowości, byliśmy tak oszołomieni samym faktem istnienia państwa polskiego, że państwo wyniesiono do godności celu nadrzędnego. Państwo jako cel — jest w dziedzinie sztuki hasłem zupełnie bezpłodnym. Nie może istnieć sztuka państwowa, ani tym bardziej — muzyka państwowa, bo to nic nie znaczy. Wartość konkretną pojęciu państwa może dać dopiero określnik. Państwo, dobrze, ale jakie? Oczywiście: polskie. Ale to jeszcze mało, bo pozostaje pytanie: Polska, ale jaka? Jest to dorobkiem ostatnich miesięcy, że na pytanie: jaka Polska? — coraz większa liczba Polaków odpowiada: n a r o d o w a.

Tendencje nacjonalistyczne przenikają społeczeństwo polskie coraz szerzej i głębiej. Uzewnętrzniają się one już nie tylko w hasłach młodego pokolenia, ale nawet w coraz liczniejszych oświadczeniach t. zw. czynników miarodajnych. Z okresu poszukiwań wchodzimy coraz pewniejszym krokiem w okres odnalezienia. Tego odnalezionego nacjonalizmu polskiego nie należy, broń Boże, identyfikować ani z włoskim faszyzmem, ani z niemieckim hitleryzmem. Jest on zjawiskiem całkowicie samorodnym i odrębnym. Składają się nań czynniki odrębności historycznej, etnicznej i geograficznej naszego narodu. W polskim bowiem pojęciu nacjonalizmu mieści się zarówno dobro zbiorowości, jak i wykształcone na podglebiu katolickim poszanowanie praw indywidualności ludzkiej.

Odnajdujemy zatem i drogowskaz w sprawach sztuki. Sztuka narodowa. Sztuka po polsku narodowa. Na żadnym zaś może innym odcinku ten drogowskaz nie jest równie mocno ustawio-

ny, jak na odcinku muzycznym. Są nim dwa nazwiska: Fryderyk Chopin i Karol Szymanowski. To przecież twórcy nawskroś narodowi, a zarazem, ogólnoludzcy. Nie „robili“ muzyki narodowej. Geniusz kultury narodowej przemówił przez nich. I geniusz twórczości o zasięgu ogólnoludzkim.

Totalizm idei muzycznej polskiej ma się na czym oprzeć; trzeba, żeby się oparł świadomie. Przestanie się wtedy błąkać po bezdrożach mechanicznego rządzenia sztuką. Znajdzie rząd ideowy.

Z natury rzeczy państwo jako interpretator ideologii muzycznej narodu, rolę musi odgrywać ogromną. Ono przecież decyduje o szkolnictwie muzycznym, ono wpływa decydująco na wielkie instytucje muzyczne, korzystające z pomocy państwowej. Ale byłoby źle, gdyby państwo chciało zmonopolizować pod swoim kierownictwem całe życie muzyczne. Mając na nie i tak wpływ decydujący, który będzie tym większy, im bardziej będzie świadomy i planowy, byłoby nierozważne, gdyby nie zostawiło klap bezpieczeństwa przez dopuszczanie a nawet pobudzanie inicjatywy prywatnej. Ośrodki inicjatywy prywatnej w organizowaniu życia muzycznego — to gwarancja, iż nie dojdzie do skostnienia form życia muzycznego. Dlatego też władze państwowe powinny cały swój wysiłek skoncentrować na wielkich i głównych zadaniach w zakresie organizowania muzyki, natomiast przepędzać kombinatorów, załapujących subwencyjki i zapomożki na wątpliwe przedsięwzięcia; niech sami się trudzą; jeśli mają coś do powiedzenia i stworzenia rzeczywiście, stworzą i bez pomocy państwowej, jeśli zaś nie, to i ta pomoc nic im nie pomoże.

Zadania państwa w dziedzinie sztuki nie ograniczają się do koncepcji na wewnątrz państwa; państwo musi rówież mieć swój określony program ekspansji kulturalnej na zewnątrz, który oczywiście łączy się ściśle z polityką, jaką w danym momencie dziejowym naród prowadzi. Polska — i to również coraz bardziej się upowszechnia w świadomości wszystkich Polaków — aby istnieć i znaczyć na świecie, aby móc się przeciwstawić imperializmowi sowieckiemu i imperializmowi niemieckiemu, aby stać się mocarstwem nie z mów bankietowych, ale rzeczywistego znaczenia, musi stanąć na czele bloku państw Europy środkowej musi swymi wpływami zarówno politycznymi jak i kulturalnymi ogarnąć swych sąsiadów na południu i północy: Czechosło

wację, Rumunię, Węgry, Jugosławię, Bułgarię, kraje bałtyckie. Tu też, a nie po wątpliwe laury na kapryśnym Zachodzie Europy powinna się kierować polska ekspansja muzyczna. Nie będzie to bynajmniej rezygnacja ze zmierzenia się z wielkimi kulturalnymi ośrodkami Zachodu. Wprost przeciwnie. Im szerszą bazę znajdzie nasza kultura u małych sąsiadów, tym jej później łatwiej będzie stoczyć pojedynek z możnymi.

Wypowiadam się zatem: za totalizmem w dążeniu do celu, za planowością gospodarki muzycznej państwa, a równocześnie — za liberalizmem w dopuszczaniu inicjatywy prywatnej wszędzie tam, gdzie ona jest niezbędnym uzupełnieniem lub korekturą działalności państwa.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Wśród licznych nowych nagrań płytowych specjalną grupę stanowią dzieła orkiestrowe nagrane pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego. Od czasu ukazania się na rynku płytowym pierwszego nagrania słynnej transkrypcji orkiestrowej Toccaty i fugi d-moll J. S. Bacha (którą nagrano przed 9-ciu laty) dużo zmieniło się w samym systemie i sposobach nagrywania. Przede wszystkim porzucono raz na zawsze metodę akustycznych nagrań (bezpośrednio do tuby), a pozostano przy systemie elektrycznym (przy pomocy mikrofonu). Chcąc osiągnąć bardziej wyrazistą dynamikę z jednej strony zwiększano orkiestrę (ilość smyczków) i starano się jednocześnie o najlepszych instrumentalistów świata, z drugiej strony dobierano zdolnych mikserów — muzyków, którzy „modulacją" (niezbędną przy nagrywaniu płyt) nie tylko nie przeszkadzali Stokowskiemu w wydobyciu np. wielkiego crescendo z orkiestry lecz nawet pomagali zwiększając zamierzone crescendo przy pomocy sztucznego wzmacniania dźwięków przechodzących przez aparaturę nagrywającą. Stąd pochodzi ta zdumiewająca wyrazistość i niespotykana dotąd na płytach olbrzymia skala dynamiczna. Niestety, mimo wszystko taka płyta pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Zważywszy, że bardzo wąski rowek z odpowiednimi wyżłobieniami na płycie jest wypadkową jaką daje brzmienie pełnej orkiestry i że jeden akord fortissimo zagrany przez całą orkiestrę musi zmieścić się w jednym, przez szkło powiększające zaledwie widzialnym dołku, przychodzimy do przekonania, iż wszelkie efekty dynamiczne muszą być bardzo oszczędnie rozplanowywane a w praktyce skala dynamiczna na małym odcinku (np. na danym centymetrze bieżącym rowka obracającej się płyty) ma małą rozpiętość. Najgroźniejsza dla woskowej płyty jest grupa blaszanych instrumentów z waltornią na czele no i oczywiście perkusja. Często jedno mocniejsze ude-

rzenie w kotły wywołuje na nagrywanej płycie tak szeroki dołek, że igła gramofonowa reprodukującego aparatu trafiając w ten szeroki dołek miażdży ściankę oddzielającą dany rowek płyty od sąsiedniego i igła wraz z membraną (ewentualnie adapterem) wpada w następny rowek, co wywołuje zniekształcenie nagranej muzyki. O ile igła wykruszy sobie ściankę do poprzedniego rowku (w którym przez chwilą była) membrana trafia w błędne koło i stale przeskakując przez wyłamaną ściankę o jeden rowek wstecz sprawia, że gramofon powtarza w kółko to samo. Dlatego to właśnie przy głośniejszym „tutti" należy urywane akordy dawać słabiej niżby sobie tego dyrygent, nagrywający na płytę, życzył. Oczywiście nie można tego robić bezpośrednio poczas krytycznego fortissimo. Zdolny mikser, czuwający nad nagraniem z partyturą w ręce, zawczasu zciszy (zmniejszy reakcję mikrofonu) o takt wcześniej (np. w czasie generalnej pauzy) i będzie spokojnie oczekiwał niebezpiecznego tutti.

W dawniejszych nagraniach Stokowskiego znać było dużą troskliwość miksera, który nie dopuuszczał do największych fortissimo w obawie, aby przegroda między sąsiednimi dołkami nie stała się zbyt cienka, co mogłoby spowodować w przyszłości (po sfabrykowaniu płyty) wyżej opisaną katastrofę.

Nagrania z ostatnich dwu lat są robione mniej ostrożnie. To znaczy, jeśli mamy mówić językiem muzycznym, stoją na znacznie wyższym poziomie, gdyż są bardziej plastyczne i mają większą rozpiętość skali dynamicznej. Przyćmiewają swoją wyrazistością inne orkiestrowe nagrania. Dość posłuchać nowego nagrania suity I. Strawińskiego — „Ptak ognisty" (H. M. V. DB 2882 — 2884) lub potężnego poematu symfonicznego R. Straussa — „Śmierć i wyzwolenie" (H. M. V. DB 2324 — 2326) oby ocenić olbrzymi postęp w technice nagrywania pod kierunkiem Stokowskiego.

Nowe nagranie Toccaty i fugi d-moll H. M. V. DB 2572 w zestawieniu ze starym H. M. V. ES 337 również mówi samo za siebie.

Tym nie mniej musimy przyznać, że dla amatorów muzyki mechanicznej i zamiłowanych kolekcjonerów są te nagrania nie praktyczne, nieekonomiczne, gdyż po kilku przegraniach są mocno zdarte, a przy dłuższym używaniu szumią, brzmią nieczysto a nawet cienkie ścianki oddzielające poszczególne rowki kruszeją, co powoduje przeskakiwanie igły w kółko na tym samym miejscu.

*

* *

Zanim przejdę do wyliczania ciekawych nagrań zagranicznych muszę zasygnalizować ważne nagranie, jakiego dokonano u nas w kraju. W czwartym numerze podałem na tym miejscu wszystkie kompozycje nieodżałowanego naszego mistrza, Karola Szymanowskiego, które zostały nagrane na płyty.

Obecnie chcę dodać jeszcze jedną cenną pozycję do tego spisu.

Oto młody pianista, nasza chluba Witold Małcużyński nagrał wariacje b-moll op. 3. Całość (wyjąwszy wariacje 9-tą i 10-tą, które opuszczono)

mieści się na dużej płycie Orpheon o średnicy 30 cm. (Numer katalogowy płyty jeszcze nie jest w fabryce ustalony).

Ciekawsze nagrania:

1. A. Scarlatti — opr. Tomassini: Fragmenty baletu „The Good Humonred Ladies" (Lond. Fil. pod dyr. Eugene Goossens) H. M. V. C 2864—5.
2. L. Boccherini: Kwartet smyczkowy D-Dur op. 6 Nr. 1, w wyk. zespołu „Quartetto di Roma" H. M. V. DB 4462—3.
3. G. Fr. Haendel:
   a) Concerto grosso op. 6 Nr. 1, w wyk. ork. smyczk. pod dyr. Boyd Neel H. M. V. (= Grammophon) 67115—16 LM.
   b) Concerto grosso op. 6 Nr. 2, (F-dur) w tymże wykonaniu H. M. V. (= Grammophon) 67117—18 LM.
4. J. S. Bach:
   a) IV seria preludiów i fug „Wohltemperiertes Klavier" w wyk. Edwina Fischera H. M. V. DB 2944—50.

      Uwaga: I seria wyszła z numerami: DB 2079—85
      II „ „ „ DB 2292—98
      III „ „ „ DB 2532—38

   b) Fragment z Kantaty Nr. 78 „Jesu, der du meine Seele" (Wir eilen mit schwachen, doch ewigen Schritten) w wyk. chóru Waltera Reinhardt'a Columbia DWX 1598.
   c) Suita Nr. 3 (D-dur), w wyk. Ork. Kameralnej pod kierunkiem Adolfa Buscha H. M. V. DB 3018—19.
   d) Suita Nr. 4 (D-dur) w tymże wykonaniu H. M. V. DB 3020—22.
   e) Koncert włoski w wyk. Wandy Landowskiej na klawesynie H. M. V. DB 5007—8.

      Uwaga: Jako dodatek (na czwartej stronie) nagrano: I Dwa preludia C-dur; II prelud. c-moll (Nr. 3); III Fuga c-moll (dwugłosowa) z cyklu „Małe preludia i fugi".

   f) Suita b-moll, Ork. „Concertgebouw" w Amsterdamie pod dyr. W. Mengelberga. Col. LX 134—6.
5. W. A. Mozart:
   a) Koncert Es-dur na 2 fortepiany (K. V. 365) w wyk. Artura Schnabla i Karola Schnabla z tow. Lond. Symf. Ork. pod dyr. A. Boulta H. M. V. DB 3033—35.
   b) Koncert skrzypcowy G-dur (K. V. 216) w wyk. Bronisława Hubermanna z tow. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Issay Dobrowen'a Col. LX 494—96.
   c) I seria fragmentów z opery „Don Juan" (po włosku), w wyk. Glyndebourne — Festpiel — Ensemble, pod dyr. Fritza Buscha, H. M. V. DB 2961—68.
6. J. Haydn: Kwartet B-dur op. 76 Nr. 4, w wyk. zespołu „Prisca — Quartett" H. M. V. (= Grammophon) 10531—33 E.
7. L. van Beethoven:
   a) Symfonia Es-dur (Eroica) Nr. 3 op. 55 pod dyr. Hansa Pfitznera (z Filh. Berl.) H. M. V. (= Grammophon) 66939—66944 LM.

b) Symfonia F-dur (Pastoralna) Nr. 6 op. 68, w wyk. Filh. Wiedeńskiej, pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 3051—55.
c) Kwartet smyczkowy, op. 18 Nr. 1, w wyk. zespołu „Calvet — Quartett". Telefunken SK 2142—45.
d) Allegro moderato op. 17 na altówkę i fortepian (Reinhard i Winfried Wolf). H. M. V. (= Grammophon) EH 1004.

Uwaga: Na drugiej stronie tej płyty nagrano: J. Brahmsa. Andante un poco Adagio op. 120 (w tymże wykonaniu).

8. Fr. Schubert:
a) Trio B-dur op. 99, w wyk. zespołu Elly — Ney — TRIO. H. M. V. (= Grammophon) 57045—48 HM.
b) Pieśni w wyk. Elisabeth Schumann, I „Auf dem Wasser zu singen", II „Der Jungling au der Quelle". III „Geheimnis", H. M. V. DA 1521.
c) Dwie pieśni w wyk. E. Schumann: I „Fischerweise" op. 96 Nr. 4. II „Gretchen am Spinnrade" H. M. V. DA 1547.

9. R. Schumann:
a) „Dichterliebe" op. 48 (do słów Heinego), w wyk. Gerharda Hüscha (baryton). H. M. V. DB 2940—42.
b) Pieśń: „Kwiat lotosu", (Il Fior di loto), w wyk. Beniamino Gigli— (tenor). H. M. V. DA 1504.

Uwaga: Z drugiej strony nagrano „Un rêve" Edwarda Griega w tymże wykonaniu.

c) Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44, w wyk. Artura Schnabla i kwartetu „Pro Arte". H. M. V. DB 2387—90.
d) Toccata op. 7, w wyk. pianisty Simon Barer'a. H. M. V. DB 2674

Uwaga: Z drugiej strony: Fr. Chopin:Mazurek fis-moll op 59 Nr. 3. w tymże wykonaniu.

10. J. Brahms:
a) Symfonia F-dur Nr. 3 op. 90, w wyk. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 2933—36.
b) Koncert skrzypcowy D-dur op. 77, w wyk. Fr. Kreislera z tow Lond. Filharmonii pod dyr. J. Barbirolli. H. M. V. DB 2915—18 oraz DBS 2919.
c) Wariacje na temat Haydna („St. Antony Chorale") op. 56 A, w wyk. Filh. New-Yorskiej pod dyr. Artura Toscanini'ego. H.M.V. DB 3031—32.
d) Dwa intermezza, I Es-dur op. 117 Nr. 1, oraz II b-moll op. 117 Nr. 2, w wyk. W. Backhausa. H. M. V. DB 2805.
e) Trio fortepianowe C-dur op. 87, w wyk. Y. d'Aranyi — skrz., G. Cassado — wiolončz. i Myra Hess — fort. Col. LX 497—500.
f) 4 pieśni w wyk. Elisabeth Schumann I „Wiegenlied", II „Vergebliches Ständchen", III „Nachtigall", IV „Der Jäger". H. M. V. DB 1417.

11. R. Wagner: „Faust" — uwertura w wyk. Lond. Filh. pod dyr. Tomasza Beechama. Columbia LX 481—82.

Uwaga: Jako dodatek: Wstęp do III aktu op. „Lohengrin" (w tymże wykonaniu).

12. A. Bruckner:
Symfonia Es-dur Nr. 4 (Romantyczna) w wyk. Ork. Drezdeńskiej Opery pod dyr. Karola Böhm'a. H. M. V. DB 4450—57.

13. Otto Nicolai: Uwertura do op. „Wesołe Kumoszki z Windsoru", w wyk. Ork. Berlińskiej Opery pod dyr. Eryka Kleibera. H. M. V. (= Grammophon) 15114 EM.

14. A. Dworzak: Symfonia e-moll Nr. 5 (z Nowego-Świata) op. 95, w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. L. Stokowskiego. H. M. V. DB 2543—47.

15. Rachmaninow: Serenada w wyk. kompozytora na fortepianie. H.M.V. DA 1522.

Uwaga: Z drugiej strony: A. Borodin Scherzo w tymże wykonaniu.

16. Cl. Debussy: a) Prelud a-moll. Z drugiej strony M. Ravel: Forlane z suity „Le Tambeau Couperin") w wyk. Artura Rubinsteina H. M. V. DB 2450.
b) Sonata wiolonczelowa w wyk. Maurycego Marechala i Roberta Cassadesusa. Col. LFX 85—86.

17. J. Sibelius: Symfonia e-moll Nr. 1, op. 39, w wyk. „Minneapolis Symphony Orchestra" pod dyr. Eugene Ormondy. H. M. V. DB 2709—13.

18. William Walton:
a) Facade suite w wyk. Lond. Filh. pod dyr. kompozytora. H. M. V. C 2836—37.
b) Portsmouth Point — uwertura ork B. B. C. pod dyr. Adr. Boulta H. M. V. DA 1540.

PALĄCA SPRAWA

(W sprawie utworzenia miejskiej centrali biblioteczno-archiwalno-muzealnej w zakresie materiałów muzycznych i teatralnych).

Co pewien czas co lepsze pióra na łamach pism, od popularnych począwszy do najpoważniejszych fachowych włącznie, wskazują na szkody, jakie ponosi nasza kultura muzyczna wskutek braku publicznej „Biblioteki muzyczno-teoretycznej" i to tak zasobnej, aby mogła nie tylko zaspakajać ciekawość przeciętnego czytelnika, lecz również byłaby skarbnicą i dla wytrawnego naukowca.

W stosunku do rzeczy muzyczno-archiwalnych i muzealnych tego rodzaju potrzeba jest nawet bardziej paląca i widoczna, los bowiem muzykaliów jest naprawdę tragiczny, gdyż jak stwierdzono, zaledwie dziesiąta część tych uni-

katów zachowuje się dla potomności, i to raczej drogą przypadku. Bez troskliwej opieki najważniejsze dokumenty i dowody dziejowe muszą zginąć! Historia naszej muzyki, pod tym względem wyjątkowo zaniedbana, ma ogrom luk, których już nie zdoła odrobić nawet najbardziej wnikliwy i intuicyjny badacz.

Zaborca, rzecz prosta, nie dbał o zachowanie naszych pamiątek i dowodów żywotności polskiej pracy, działał raczej przeciwnie, lub obojętnie obserwował, jak najczęściej my sami bezmyślnie marnowaliśmy dokumenty naszej przeszłości.

Czas to wszystko gruntownie odmienić, w imię narodowego poczucia zachowawczego i obowiązku utrwalenia naszego bytu kulturalnego, przede wszystkim po przez niezniszczalną wartość racjonalnej opieki kulturalnej idącej w kierunku rozbudowy biblioteczno-archiwalno-muzealnej.

Doceniając pewną pracę, dokonaną w tym zakresie, trzeba jednak przyznać, iż w tak ważnych dziedzinach jak muzyka i teatr, nic zgoła się nie robi, i jakoś nie słychać o rzetelnych organizacyjnych zamierzeniach Państwa lub samorządu. Ktoś jednak musi tę lukę wypełnić.

Stolica zda się być bardziej od innych miast powołana do stworzenia instytucji o doniosłym znaczeniu dla kultury polskiej, a o pomnikowym dla chluby tych władz miejskich, które się tego czynu podejmą.

Posiadanie przez miasto własnych, o charakterze centralnym, muzycznych: biblioteki, archiwum i muzeum, i takich samych centrali w zakresie polskiego teatru mówionego, jest zadaniem nawet aż nadto dojrzałym i obecnie nadspodziewanie łatwym do zrealizowania.

Wszak miasto na terenie własnych teatrów posiada od lat przeszło stu, jeszcze nie opracowane należycie, a przez to znikomo udostępnione: bibliotekę muzyczną, archiwum teatralne i bibliotekę teatralną. Wszak tylko z mizernych resztek osobliwości, poza tymi zbiorami, poniewierających się (dosłownie!) po różnych kątach, albo znajdujących się w nieodpowiednich inwentarzach, było w swoim czasie sklecone ciekawe i pożyteczne muzeum teatralne. Może ono z łatwością być wznowione. Już to samo stanowi przecież wcale pokaźny fundusz miejski, który będąc ujęty w odpowiednie ramy, gdzie indziej oddawna byłby poważnym fundamentem i głównym zrębem wielkiej instytucji miejskiej. Pod opiekuńczymi skrzydłami owej instytucji, siłą kulturalnego ciążenia scaliłby się, drogą daru, bądź depozytu, bądź też kupna cały materiał muzyczny (i teatralny), który zgubnie rozproszony po ludziach i nawet instytucjach wiedzie zbyt marny żywot.

Tak naprzykład, od lat wielu czekają w Warszawie na opiekę „Zbiory muzyczne Edwarda Wrockiego" (biblioteka-archiwum i muzeum), które ogromem swoim i wszechstronnością już same mogą wypełnić misję centralnej instytucji narodowej. Zbiory te powinny wejść w przymierze z kulturalnym funduszem miejskim.

Dalej, pewna godna szczególnej uwagi, poważna i duża biblioteka muzyki symfonicznej, owoc znacznego, czterdziestoletniego wysiłku materialnego, mogłaby w projektowanej przeze mnie „centrali" znaleźć się ofiarodawczo, tylko za cenę dożywotniej płatnej pracy dla jego właściciela.

Sporo przeróżnych „muzykalii" zawieruszyło się w publicznych zbiorach

Krasińskich, Zamoyskich i Przeździeckich. Nie na właściwym sobie gruncie tkwią tam od lat, jako rzeczy nieznane, i przez naukę polską nie wyzyskane. Przecież wszystko to woła w imię kultury o skomasowanie...

Mówiąc o tym, w dobrze rozumianym planie organizacji kultury na odcinku muzycznym (i równolegle — teatralnym) należy mieć na względzie także dość pokaźne zbiory Warsz. Tow. Muzycznego, które wegetują bezużytecznie z braku funduszów na celowe dokompletowanie, z braku odpowiedniego lokalu i fachowego zajęcia się nimi.

A ileż to dosłownie zwalonych w stosy wartości muzycznych i teatralnych znajduje się w Związku Artystów Scen Polskich, które to wartości, będąc w warunkach jeszcze gorszych, pilniej wołają o opiekę.

Mogę przytoczyć drugie tyle pozycyj prywatno-społecznych, a więc takich, które na zew Władzy Miejskiej, dla dobra wielkiej sprawy, niezawodnie stawią się ze swoimi materiałami. Wszak wszyscy pojmują, że Warszawa, a z nią i cała muzyczna i teatralna Polska, oddawna potrzebują jak najzasobniejszych pracowni (Biblioteka — Archiwum — Muzeum) naukowych, i że tylko wspólny wysiłek może je zbudować.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, obecnym władzom miejskim nadarza się piękna sposobność szczególnej zasługi kulturalnej dla sprawy naszej muzyki i teatru. Wystarczy podjąć w tej sprawie szlachetną inicjatywę.

Edward Wrocki

SPRAWOZDANIA

Bolesław Woytowicz. Poème Funèbre. Partition d'orchestre. Edition de la Société de Musique de Varsovie. (Durée 25').

Pamięci Marszałka Piłsudskiego poświęcony jest „Żałobny Poemat" Bolesława Woytowicza, skomponowany w 1935 r., wykonany po raz pierwszy 12 maja 1936 roku w pierwszą rocznicę śmierci Piłsudskiego, wydany drukiem w 1937 r. nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej).

Pod względem szaty zewnętrznej, jest to partytura pierwszorzędna, nie mająca sobie równej w dziejach wydawnictw polskich. Sztych, papier, rozplanowanie i układ graficzny stron stawiają „Żałobny Poemat" na pierwszym miejscu polskiej publikacji symfonicznej. Partytura Woytowicza staje się tym samym pierwszorzędnym artykułem propagandowym. Mało jest bowiem firm wydawniczych w Europie, — o ustalonej już od lat reputacji, — które by się mogły pochwalić wydawnictwem podobnym do „Poematu Żałobnego". Powinszować więc trzeba Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu tego wielkiego sukcesu, jak również i autorowi, B. Woytowiczowi, który osobistym kierownictwem prac sztycharskich przyczynił się w wysokim stopniu do uświetnienia druku swej pratytury.

Wysztychowanie jej nie należało do rzeczy łatwych. Są takty w „Poemacie" które zajmują całą stronę. Skomplikowane rytmy w rodzaju $^{15}/_{8}$ lub $^{13}/_{8}$ i $^{26}/_{8}$ spotykają się tam dość często.

Utwór Woytowicza jest trudny do wykonania. Zwłaszcza dla dyrygenta przedstawia on dużo problemów do rozwiązania, dlatego wymaga nielada rutyny orkiestrowej i gruntownego opanowania rytmu. Wystarczy dla przykładu przytoczyć takt na $^{13}/_{8}$, w którym puzony i tuba grają temat w $^{9}/_{8}$ (równe ósemki), zaś pozostała część orkiestry kontrapunktuje tematem chorału gregoriańskiego, utrzymanym już to w rytmie dwójkowym, to znów w trójkowym.

W niezbyt jeszcze bogatej polskiej literaturze symfonicznej „Poemat Żałobny" Woytowicza stanowi prawdziwy unikat. A to zarówno ze względu na jego styl, jak i fakturę, środki techniczne oraz imponującą konstrukcję. Dzieło Woytowicza jest zbudowane całe na jednym motywie. Jest nim temat fugi, który stanowi klucz do zrozumienia całości dzieła. Największa oryginalność „Poematu Żałobnego" polega właśnie na tym, że rozpoczyna się on fugą. (We współczesnej naszej literaturze symfonicznej posiadamy zaledwie dwa monumentalne dzieła, w których autorzy zwrócili się do formy fugi. Są to: II Symfonia Karola Szymanowskiego i Symfonia Kazimierza Sikorskiego. Jednakże żaden z tych utworów nie rozpoczyna się fugą). Woytowicz pragnął za pomocą fugi wyrazić „mądrość myśli Marszałka Piłsudskiego", dlatego zatytułował pierwszą część „Poematu" — Wizjami (Visions). Temat fugi nie jest przypadkowy. Przyszedł on kompozytorowi do głowy, coprawda w warunkach dziwnych. Jadąc tramwajem do domu usłyszał go Woytowicz w pewnym momencie zupełnie dokładnie i zanotował skwapliwie na papierze nutowym, który miał szczęśliwie przy sobie. Ten pozorny jednak przypadek miał niewątpliwie swoje głębsze podłoże psychiczne. Cała jaźń twórcza kompozytora była już bowiem nastawiona w sposób specyficzny na poszukiwanie odpowiedniego wyrazu do wypowiedzenia się muzycznego. Nasiąknięta wrażeniami z pogrzebu Marszałka wyobraźnia Woytowicza była przepełniona wspomnieniami, które emanowała z siebie.

W tych okolicznościach powstały temat fugi doskonale charakteryzuje pewien symboliczny wysiłek woli (skok na septymę z szesnastki na ćwiartkę) i (po ósemkowej pauzie) twardy upór (trzykrotne powtórzenie ósemki) przechodzący w łagodną zadumę — cechy charakteru Marszałka Piłsudskiego. Olbrzymią tę podwójną fugę zaopatrzył Woytowicz w bardzo ciekawy wstęp ośmiotaktowy (Largo) oparty na motywach gregoriańskich (skomponowanych, nie cytowanych!) przypominający do złudzenia pienia żałobne w stylu psalmodii gregoriańskich. Na tle pięknych dekoracji — trzymanych pustych kwint we fletach, klarnetach i skrzypcach, — waltornie kwintowymi pochodami intonują chorał, który w ósmym takcie zamiera. Z za gasnących dekoracji flageoletowych wyłania się powoli i majestatycznie fuga, wprowadzona przez wiolonczelę. Jako drugi głos wchodzą altówki. Wiolonczele kontrapunktują — nowym tematem, kontrastującym. Temat główny fugi odbierają kolejno skrzypce drugie i pierwsze; drugi temat — kontrapunkt towarzyszy niezmiennie pierwszemu, uwypuklając dobrze jego muzyczne walory. Ekspozycja fugi rozwija się normalnie. Zjawiają się pierwsze stretta. Potem swobodne łączniki. Pięknym jest zwłaszcza łącznik imitacyjny (kanon potrójny) w smyczkach na $^{5}/_{4}$. Po dużym wyładowaniu

dynamicznym i napięciu rytmicznym (cytowane już poprzednio zestawienie dwóch różnych rytmów: tematu głównego fugi w puzonach i kontrapunktu chorału gregoriańskiego, zaczerpniętego z początku w pozostałej części orkiestry) następuje punkt kulminacyjny — zgodne zakończenie dwóch różnych tematów, zbiegających się na wspólnym akordzie E-dur, po czym znów w rytmie $^{5}/_{4}$ (Piu mosso agitato) wiolonczele, wsparte o klarnet basowy i fagoty wprowadzają nowy temat — drugi. Rozpoczyna się druga ekspozycja. Po kilkunastu taktach dołącza się ponownie temat chorału (pierwszej części), aby za chwilę przejść w temat I fugi (fagoty i kl. basowy) łącznie z tematem II-m (skrzypce w stretto z wiolonczelami). Po potężnych kanonach, strettach i imitacjach wszystkich głównych i pobocznych tematów, zjawia się prześliczny epizod liryczny (solo skrzypcowe), utrzymany jednak ciągle w stylu polifonicznym. Powoli gaśnie fuga, aż zastyga w końcowej kwincie.

Niepokój w perkusji i kwintecie, (nawiązujący do zakończenia cz. I-ej) rozpoczyna drugą część „Poematu", zatytułowaną „Walka i zwycięstwo". Wojnę zapowiada waltornia, przypominając pierwsze takty tematu fugi, zmodyfikowanego w dalszym rysunku. Trąbka podejmuje hasło, rzucone przez waltornię — i oto rozpętuje się istna burza w orkiestrze (Presto). Ciężka rozpoczyna się walka. Rozbrzmiewają coraz to inne reminiscencje tematów I części, przerabiane na przeróżne sposoby. Zbliża się decydująca faza walki: po tytanicznym ataku drzewa i smyczków, podpartych blachą, po trójkowych zmaganiach całej orkiestry, po raptownym bełkotliwym galopie kontrafagotu — następuje zwycięstwo. Nie przebrzmiały jeszcze echa tego zwycięstwa, gdy już powoli wkracza orszak żałobny (III cz Cortége funabre) będący punktem kulminacyjnym dzieła. Dolatują dalekie rytmy werbla, do których dołączają się ponure niskie rejestry klarnetów, przypominających szesnastkami, że tu ciągle o jeden temat chodzi, zjawiający się tylko pod różnymi postaciami. Narastają werble. Rośnie i muzyka w orkiestrze. Orszak pogrzebowy zbliża się coraz bardziej. Za chwilę odezwą się dobrze znajome dźwięki śpiewów gregoriańskich. Muzyka potężnieje z każdym taktem. Już kwintet i drzewo zapowiadają, że się zbliża wielka chwila... Łoskot czterech werbli rozsadza wnętrze orkiestry. Zatrzymał się orszak. Strzeliły w górę reminiscencje tematów fugi i walki zwycięskiej. W jednym potężnym skrócie zarysowała się wśród błyskawic orkiestry sylwetka bohatera. Zgrzmiały fanfary pożegnalne w puzonach. Odpowiedziały im burzą biegników smyczki i drzewo. Uderzył dzwon przeznaczenia. Przebrzmiały ostatnie dźwięki tamtam'u. Wśród grobowej ciszy trzy puzony unissono zaintonowały potężny temat walki (1-y temat II części Poematu), odpowiedziało im echa waltorni na tle mistycznego akordu kwintetu. (Mrowie przelatuje po plecach. Chwila zadumy...). I oto spokojnie rusza w dalszą drogę orszak żałobny, oddalając się powoli, niknąc. Cała orkiestra zastyga w zamyśleniu. Słychać tylko miarowy rytm żałobnych werbli. Fermata. Cisza.

W Podorosku na Podolu powstało monumentalne dzieło Woytowicza, jedna z najbardziej interesujących partytur polskich będąca od początku do końca muzyką w najwyższym tego słowa znaczeniu. Natchnienie artystyczne

zostało tam całkowicie podporządkowane intelektowi i dyscyplinie twórczej. Żadnych przypadkowości, ani improwizacji. Zdumiewa raczej ascetyczna surowość i epicki charakter dzieła Woytowicza. Dał on sztuce utwór o wartości nieprzemijającej. Dał dźwiękową transpozycję swych przeżyć psychicznych związanych ze śmiercią i pogrzebem Marszałka Piłsudskiego. „Poemat żałobny" należy do tych głęboko przemyślanych cyklicznych konstrukcji dźwiękowych — pozornie suchych i lakonicznych — których treść emocjonalna nie atakuje swą agresywnością słuchaczy. Ukryte w twardych liniach fugi, zamknięte w spiżowych, na koturnach budowanych kontrapunktach piękno myśli Woytowicza staje się dostępnym dopiero po bliższym i dokładniejszym poznaniu partytury, po wsłuchaniu się w jej swoistą szorstkość. Staje się ono dostępną po zrozumieniu, że poezja muzyki Woytowicza tkwi przede wszystkim i wyłącznie w muzyce samej. Że nie szuka ona ani efektów opisowych, ani taniej ilustracyjności „programowych poematów symfonicznych". Że kroczy ścieżkami ściśle, logicznie muzycznymi.

Reasumując, należy stwierdzić, że „Poemat Żałobny" Woytowicza jest dziełem historycznym i epokowym. Historycznym zarówno ze względu na jego stanowisko w naszej literaturze symfonicznej, jak i na jego powiązanie z postacią Piłsudskiego. Epokowym — jako nowy, pierwszy w dziejach naszej muzyki typ poematu symfonicznego.

Michał Kondracki

Paul Neumann: „Stimmliche Erziehung des Chores". Pustet. Regensburg.

Nie ma tematu, przedmiotu ani zjawiska, którego by w Niemczech nie starano się zanatomizować i zrentgenizować, aby móc potem usystematyzowane wyniki podać w gruntownym podręczniku lub w rozprawie doktorskiej. Ta mania sekcyjno-analityczna występuje u Niemców szczególnie w tych dziedzinach, w których nie dopisuje im wyobraźnia twórcza. W ten sposób braki organiczne zastępują oni sobie *ersatzami*, — w czym zresztą doszli już do niemałej wprawy.

Takim *ersatzem* jest właśnie broszurka Neumanna o wokalnym kształceniu chóru.

A że tego rodzaju rozprawy są tylko ersatzami wskazuje na to olbrzymia dysproporcja, jaka zachodzi pomiędzy ilością ksiąg, książek i książeczek w Niemczech na ten temat napisanych, a przeciętnym poziomem chórów niemieckich, który jest tylko dobry. Są natomiast kraje, gdzie obserwujemy stosunek odwrotny: wspaniały rozwój i niedosiężny nieomal dla innych poziom sztuki chóralnej z jednej strony i znikomą ilość albo wprost brak teoretycznych w tej materii rozważań (dawna Rosja, Finlandia, Łotwa, Estonia, Czechy).

Mamy tu więc do czynienia z objawem kompensaty najzupełniej złudnej i płonnej, ponieważ nikt z książki nie nauczył się nigdy jak się pracuje z tak żywym i zmiennym organizmem, jak chór.

Broszurka omawia szereg elementarnych szczegółów, które są może pożyteczne dla zespołów niemieckich (zważywszy ich psychikę i specyficzne warunki wokalne), lecz gdzieindziej tracą już zastosowanie — nie mówiąc

o tym, że zbyt szczegółowe traktowanie tego rodzaju wskazówek jest właściwie bezprzedmiotowe, ponieważ dobry z natury dyrygent wytworzy sobie własną metodę pracy i będzie ją stosował elastycznie, w zależności od tego z jakim zespołem w danej chwili pracuje, a kiepski dyrygent nie stanie się od tego dobrym, że będzie się trzymał niewolniczo wskazówek wymyślonych przez kogo innego.

Wyszczególnienie rozdziałów najlepiej uwydatni charakter tej broszury:

1) Kształcenie i rozwijanie oddechu.
2) Glos, jego kształcenie i rozwijanie.
3) Diagnoza głosu.
4) Sposób uczenia (przebieg uczenia?).
5) Wymowa.
6) Praktyczne wskazówki.
7) Rozśpiewanie się.
8) Dyrygent
9) Chór.
10) Wskazówki higieniczne.

Niektóre z tych tytułów brzmią dla niewtajemniczonych ponętnie, jednak w samych rozdziałach niewiele co można znaleźć konkretnego, poza jedną najważniejszą uwagą, która zresztą sama cały sens książeczki kwestionuje, a mianowicie: że nie będzie dobrym dyrygentem ten, kto ma tylko teoretyczne wiadomości.

St. Wiechowicz

S i n g e n d w o l l e n w i r m a r s c h i e r e n, Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes im Auftrage des Reichsarbeitsführers herausgegeben von Thilo Scheller. Ludwig Voggenreiter Verlag Potsdam b. r., 8⁰, 189 str.

Mamy przed sobą jeden z licznych śpiewników niemieckich, różniący się jednak od wielu innych swym niejako oficjalnym charakterem. Wydany na zlecenie głównego „Obergruppenfuhrera" Dietricha Steinbeckera, jest on wyrazem dążenia do dostarczenia niemieckim zorganizowanym robotnikom raptularza muzycznego ze stemplem urzędowym władz partyjnych, a mającego służyć poszczególnym grupom w każdej potrzebie. Do tendencji tej dostosowana jest treść śpiewnika zawierającego takie działy jak pieśni poranne, wieczorne, przy posiłkach, przy pracy, marszowe, obozowe, humorystyczne i o charakterze ideowym.

Autorzy tekstów i melodyj, to artyści mało znani, łączący się częstokroć w jednej osobie; pieśni ludowych zawiera śpiewnik niewiele. Zarówno teksty, jak melodie są bardzo proste, nieraz prymitywnie naiwne, autorom nie chodziło — rzecz jasna — o wysoki poziom artystyczny, lecz o cele praktyczne. Około 40% pieśni opracowanych jest wielogłosowo (przeważnie dwugłosowo), w tym pokaźna ilość kanonów. Głosy dodane traktowane są częstokroć harmonicznie, lecz przeważnie realnie. Doprowadza to niekiedy do współbrzmień niezbyt gładkich. Tendencja do skrajnego ułatwienia drugiego głosu powoduje nieraz tego rodzaju tarcia, jakie spotykamy np. w nr. 191.

t. 3. gł. 1. $h^1—a^1—g^1$
gł. 2. $a^1—h^1—c^2$
t. 5. gł. 1 $e^1—c^1—a$
gł. 2 $a^1—h^1—c^2$

Ułatwienia te budzą zdziwienie. Wiadomą jest rzeczą, jaki jest poziom wykształcenia muzycznego szerokich mas w Niemczech, to też gdy porównamy te opracowania ze znacznie od nich trudniejszym repertuarem śpiewanym w naszych szkołach powszechnych i to nawet w klasach niższych, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że jednak tendencja popularyzacji sztuki, lansowana we wszystkich dziedzinach przez reżim trzeciej Rzeszy, w tym wypadku została posunięta zbyt daleko. W zestawieniu ze skrajnymi prymitywami nie są uzasadnione trudności zawarte np. w Nrach 185, 188 i in. Wydają się one nieproporcjonalnie duże, zwłaszcza, że brak w śpiewniku niemal zupełnie pieśni pośrednich.

Ogólny nastrój śpiewnika, zgodnie z uwagami wyrażonymi we wstępie skreślonym przez wydawcę, jest radosny, pełen życia i werwy. Wiele tekstów posiada tężyznę i poczucie pewności siebie, wkraczające zresztą niekiedy aż w granice zapędów imperialistycznych. Jako wschodni sąsiedzi Niemiec zwróćmy uwagę na pieśni „Nach Ostland geht unser Ritt" (Nr. 210) lub „Die Ostlandfahrer" (Nr. 211) zawierające kilka niedwuznacznych aluzji.

W. Poźniak

Z PRASY

NIEOSTROŻNA RECENZENTKA

W „Kurierze Porannym" z dnia 1. VI. r. b. ukazało się sprawozdanie z popisu absolwentów Konserwatorium Warszawskiego, pióra p. Wandy Melcer. Do sprawozdania tego wkradło się niestety zbyt wiele, jak na jeden artykuł pomyłek, które niniejszym postanowiliśmy sprostować. P. Melcer pisze:

> „...W programie interesująca Fuga orkiestrowa i wyjątki z Requiem W. Lutosławskiego, z klasy kompozycji świetnego pedagoga i kompozytora profesora Wł. Maliszewskiego, partię fortepianową odegrała Warpechowska"...

Otóż: a) w programie zapowiedziany był jeden wyjątek z Requiem W. Lutosławskiego, ale wykonanie jego zostało przed koncertem odwołane i nie odbyło się; b) prof. Maliszewski ma na imię Witold, a więc nie można pisać „Wł", gdyż te dwie litery są skrótem imienia Władysław; c) p. Warpechowska jest śpiewaczką, na fortepianie nie grywa, miała ona odśpiewać partię wokalną we fragmencie z Requiem, który właśnie został odwołany.

W dalszym ciągu sprawozdania p. Melcer czytamy:

> „Wieczór zakończył p. Wojtaszek, uczeń prof. Drzewieckiego w koncercie Rachmaninowa, oraz p. Bieżuński z kl. prof. Turczyńskiego w koncercie Es-dur Liszta"...

Znowu: a) o występie „pana Wojtaszka" nic nam nie wiadomo, grała na=tomiast panna Wojtaszewska i to nie koncert lecz rapsodię Rachmaninowa, b) nie grał również „pan Bieżuński" lecz panna Bieżuńska. Nastąpiła tu=taj dowolna zmiana płci dwóch młodych pianistek.

Morał: O ile recenzent nie ma zamiaru udać się na koncert, o którym ma zamiar pisać recenzję — winien zaopatrzyć się w program. Jeśli nie ma czasu lub chęci udać się po program samemu — winien poprosić ko=goś znajomego o kupienie i dostarczenie takowego (t. j. programu), przy tym winien od owego znajomego dowiedzieć się czy w trakcie koncertu program nie uległ zmianie. Tylko tak postępujący recenzent zasłuży na miano kry=tyka doświadczonego i ostrożnego.

„STUDNIA ARETUZY"

W „Kurierze Poznańskim" (Nr. 215) zamieszczono korespondencję z Ber=lina, omawiającą tamtejszy koncert ku czci Szymanowskiego. W korespon=dencji tej czytamy:

> „Program został uzupełniony utworami skrzypcowymi, które ode=grała p. Irena Dubiska z towarzyszeniem fortepianu. Wykonała mia=nowicie „Studnię Aretuzy" (błędnie nazywaną w Polsce „Fontanną Aretuzy"), Tarantellę i Nokturn".

Ta rewelacyjna poprawka tytułu znakomitego utworu, dokonana przez naszego rodaka z Berlina nie wydaje się nam słuszną. Jeśli idzie o do=słowność przekładu i o wierne trzymanie się treści mitu o Aretuzie, tytuł ten brzmieć winien raczej „Źródło Aretuzy". Jednak nazwa „Fontanna" używana była w Polsce od wielu lat i zaakceptowana przez samego Szy=manowskiego; przy tym jest ona niewątpliwie zgodna z kolorystyczno=ilustracyjną tendencją utworu. W tych warunkach przytoczona lingwi=styczna ortodoksja Berlińczyków wydaje się zupełnie nie uzasadniona.

ARTYKUŁY... Z ROZMÓW

Pod tym tytułem ukazał się w „Prosto z Mostu" (Nr. 26) artykulik Je=rzego Walldorfa. Przytaczamy go w całości.

> „Wśród kilku wychodzących w Polsce pism muzycznych o dość wysokim poziomie, istnieje jedno o poziomie, że tak powiem, salo=nowo=towarzyskim; wychodzi w Warszawie i nazywa się „Muzyka". Pisma muzyczne przystąpiły ostatnio do wydawania specjalnych nu=merów, poświęconych pamięci Karola Szymanowskiego. Gdy nade=szła kolej na „Muzykę", redaktor jej, p. Mateusz Gliński, widocznie zdołał zmobilizować zbyt mało autorów, bo uciekł się do pomysłu, który nazwę nie tyle szczęśliwym, ile oryginalnym. Oto siadł, ma=chnął nastrojowy szkic i podpisał: Roman Maciejewski, a potem sfa=brykował drugi i podpisał: Michał Kondracki.
>
> Redaktor „Muzyki" — to człowiek o dwóch obliczach. W chwilach wolnych od natchnienia, zamienia lirę na togę i staje się adwokatem. Kiedy więc redaktor Gliński rzucił na papier ostatnie słowa „wyjęte

z ust" Kondrackiemu oraz Maciejewskiemu, zwrócił się do mecenasa Glińskiego i za jego słuszną radą umieścił na końcach obu artykułów małe wzmianki tej treści: *„Niniejsza odpowiedź na ankietę, opracowana została na podstawie rozmowy, przeprowadzonej z autorem przez przedstawiciela redakcji „Muzyki"*.

Z owymi rozmowami było tak:

Kondracki, zainterpelowany o współpracę, ograniczył się do stwierdzenia, że nie ma zamiaru nic pisać, gdyż nie chce, aby jego artykuł figurował w „Muzyce".

Maciejewski rozmawiał istotnie z red. Glińskim przez telefon, na parę godzin przed swym wyjazdem do Paryża. Tak się złożyło, iż słuchałem tej krótkiej rozmowy po stronie Maciejewskiego i łatwo mi stwierdzić, że prawie nic z jej treści nie dostało się do „podpisanego" artykułu. Przeczytawszy go, Maciejewski wysłał czym prędzej telegram: „Artykuł niemożliwy do publikacji".

Redaktor Gliński uważał jednak widocznie, że młodzież nie wie, co piękne i oba artykuły wydrukował.

Gdyby chociaż przyświecał red. Glińskiemu szlachetny zamiar wypełnienia jak najcenniejszą treścią specjalnego numeru!... — Ale wystarczy przerzucić egzemplarz „Muzyki", żeby się przekonać, iż nie tyle chodzi tam o Szymanowskiego, ile o chęć pokazania, jak przychylny był stosunek Szymanowskiego do „Muzyki", co to wszystko „Muzyka" o Szymanowskim i Szymanowskiego drukowała, ile temu zmarły kompozytor zawdzięczał i że właściwie, gdyby nie „Muzyka", to w ogóle, kto wie jakby było...

W rzeczywistości — cytowanych enuncjacyj nie mógł pisać Szymanowski, artykułów nie mógł pisać Kondracki czy Maciejewski, a mógł to wszystko spreparować tylko red. Gliński, mistrz-cymbalista od zdań pustobrzmiących, jak np.: *„...w muzyce Szymanowskiego tkwi panteistyczna rozpiętość uczuć; środkami czysto muzycznymi wytwarza kompozytor przejmujący nastrój panicznego lęku, który dochodzi do kulminacyjnego nasilenia i roztapia się w kosmosie"*. Albo: *„Obok mistycyzmu i specyficznie wschodniego, przepojonego fatalizmem kwietyzmu, muzyka jego nabiera coraz wyraźniejszych cech erotyzmu"*.

Metody mecenasa nie są nowe. Stosuje on je z powodzeniem od lat, dzięki czemu reklamowana lista „współpracowników", wesołego miesięcznika obejmuje wszystkich największych artystów świata, od Strawińskiego i Shawa począwszy. Jeśli zaś poruszam tę kwestię, to jedynie dla zasygnalizowania straszliwego precedensu, jaki stwarza ostatni pomysł p. Glińskiego.

Rozszerzonymi przerażeniem oczyma, ponure widzę obrazy przyszłości:

Oto Choromański pewnego dnia ze zdumieniem spostrzega na wystawach wydaną pod swoim nazwiskiem książkę, której nigdy nie pisał. U dołu ostatniej strony widnieje drobnymi literami: „opracowane na podstawie rozmowy z Choromańskim w tramwaju". Oto Pa-

lester nie mniej zaskoczony, słucha ponoć przez siebie skomponowanej symfonii. Partytura zaopatrzona uwagą: „Opracowane na motywach przegwizdanych telefonicznie przez Palestra".

Warszawę ogarnia coraz silniejszy niepokój. Ludzie unikają się nawzajem. Boy rozmawia tylko po francusku. Dąbrowska udaje niemowę. Nareszcie Kaden wpada na genialny pomysł. Przychodzi do Ziemiańskiej z widoczną na piersiach tabliczką: „Przedruk rozmów — sądownie zastrzeżony!".

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Wobec tego, że w okresie sprawozdawczym większość instytucyj koncertowych jak Polskie Radio w „Romie", Ormuz, T. M. W., Konserwatorium zakończyła działalność, nie wiele zostało do zanotowania produkcyj: ostatni koncert w Filharmonii i parę imprez dorywczych, wśród których przedewszystkim doroczne popisy absolwentów Konserwatorium i Szkoły imienia Chopina.

Ostatni koncert symfoniczny w Filharmonii miał charakter bardzo znamienny dla obecnych tendencyj dyrekcji i pozwalał wyciągać odpowiednie horoskopy na przyszłość. Zresztą zrealizowanie tego koncertu napotkało na szereg trudności, wśród których największą była ta, że nie mogli przyjechać zapowiedziani na ten wieczór wykonawcy: ani solistka Ellegaard ani dyrygent Ansermet. Z tym większym uznaniem należy podkreślić, że nie zastąpiono wzorem lat ubiegłych tego koncertu jakąś ad hoc skleconą swojską mieszaninką, lecz pomimo tylu trudności utrzymano program zapowiedziany przez Ansermeta, a nawet go jeszcze wzbogacono. W rezultacie otrzymaliśmy koncert prawie w całości poświęcony muzyce współczesnej, do której trochę nie pasowała „Fantazja Polska" Paderewskiego w wykonaniu Bolesława Woytowicza, ale można to zrozumieć, gdy się weźmie pod uwagę trudności związane z tym koncertem. Poza tym zawierał program pierwsze wykonanie „Małej uwertury" debiutującego w Filharmonii młodego i utalentowanego kompozytora Andrzeja *Panufnika*, dwa fragmenty z „Suity Koncertowej" *Woytowicza*, znaną już u nas „I Symfonię" *Szostakowicza* oraz głośny w Europie poemat symfoniczny *Hindemitha* „Mathis der Maler".

Dwa ostatnie utwory, jeden sowiecki, jeden hitlerowski, mogłyby być traktowane, jako materiał dowodowy w ankiecie „Muzyki Polskiej", dotyczącej wpływu ustrojów totalnych na ruch artystyczny i na charakter twórczości artystycznej. W istocie obaj kompozytorzy mieli markę bardzo radykalnych nowatorów i oba ich dzieła, wykonane w Filharmonii noszą piętno wybitnego konserwatyzmu; u Szostakowicza można wyczuć styl Głazunowa i Czajkowskiego, w utworze Hindemitha nie brakło momentów o charakterze straussowskim czy wagnerowskim. Możnaby więc przy pomocy

tych wybitnych przykładów snuć odpowiednie wnioski o hamującym wpływie ustrojów totalnych na dążenia radykalno-modernistyczne.

Jednakże sprawa nie jest tak prosta. Symfonia Szostakowicza powstała jeszcze przed „romantycznym kursem" muzyki sowieckiej, natomiast „Mathis der Maler", chociaż prawie współczesny z sławnym zatargiem pomiędzy Goebbelsem a Hindemithem, zdaje się zawdzięczać swój konserwatywny charakter koncepcji dzieła i ogólnemu rozwojowi artystycznemu twórcy raczej niż wpływom ubocznym.

Dzieło to, ilustrujące muzycznie sławny ołtarz renesansowego malarza niemieckiego Mathiasa Grünewalda, t. zw. Isenheimer Altar, jest zbyt dobre, aby mogło powstać z kompromisu artystycznego. Znać w nim tę samą powagę, pewność techniczną, genialną pomysłowość, co w dawniejszych utworach Hindemitha, tyle że całość jest utrzymana w ramkach tradycyjnych. Ponieważ dzieło w założeniu swym miało być poczęte z ducha niemieckiego, są to przede wszystkim niemieckie ramki tradycyjne, począwszy od staroniemieckich melodyj religijnych poprzez elementy bachowskie aż do Wagnera, Straussa i... umiarkowanego Hindemitha.

Wykonanie tego dzieła w Warszawie zawdzięczamy pośrednio inicjatywie Ansermeta, bez którego pewno długo byśmy czekali na poznanie utworu, który jest już grywany w całej Europie. Jednakże największą zasługę tego, że ostatni koncert wypadł dobrze, ma Mieczysław *Mierzejewski*, który naprawdę bardzo dobrze prowadził tak trudny i tak niespodzianie mu narzucony program.

Koncerty Radiowe w „Romie" się skończyły, działalność koncertowa Polskiego Radia została na czerwiec przeniesiona do Krakowa. Z imprez udanych należy podkreślić tylko wystawienie w teatrze łazienkowskim „Verbum Nobile" pod dyr. O. *Straszyńskiego*.

Konstanty Regamey

POPISY ABSOLWENTÓW KONSERWATORIUM WARSZAWSKIEGO

Aktywizacja naszego życia muzycznego jest uzależniona w znacznej mierze od dopływu młodych, wartościowych sił na różne odcinki pracy muzycznej. Dlatego kształcenie i wychowanie młodzieży muzycznej uznać należy za zadanie szczególnie ważne i odpowiedzialne.

Świadomie wspominamy o „wychowaniu" młodzieży: dziś przygotowanie muzyka do samodzielnej pracy zawodowej — to nie tylko kwestia wdrożenia go w umiejętności gry na jakimkolwiek instrumencie lub udzielenia mu pewnej sumy wiadomości teoretycznych. Ambicje szkoły winny sięgać dalej: musi ona wytworzyć w uczniu rzetelny i pogłębiony stosunek do sztuki, utrwalić w nim świadomość wartości muzyki, jako dobra kulturalnego, wpoić poczucie społecznej wagi pracy artystycznej, wreszcie pouczyć, że biegłość techniczna, znajomość tajników rzemiosła i t. p. są tylko środkiem do celu, którym jest: wysoki poziom artystyczny uprawianej sztuki.

Konserwatorium Warszawskie zajmuje naczelne miejsce wśród polskich

szkół muzycznych: zasobne w chlubne tradycje, ma do swej dyspozycji najlepsze siły pedagogiczne, ma możność selekcji materiału uczniowskiego, wreszcie nie potrzebuje się troszczyć, jak szkoły prywatne, o swój byt materialny. Posiada więc warunki, aby stać się przodownikiem w pedagogii polskiej.

Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że w obecnym okresie Konserwatorium Warszawskie nie sięga po to przodownictwo i w przeważnej mierze kroczy jeszcze utartym szlakiem szablonu pedagogicznego. W szczególności doniosły problem w y c h o w a n i a muzycznego młodzieży nie jest należycie doceniany, ani też ujęty w ramy systemu nauki szkolnej. Dotychczas wiele energii włożono w ustalenie formy organizacyjnej Konserwatorium; chciałoby się wyrazić życzenie, by obecnie główna uwaga została skierowana na rolę wychowawczą Konserwatorium. Musi ono reprezentować nowoczesny system nauczania i wychowania młodzieży, system dostosowany do naszych warunków i potrzeb, a z ducha — polski.

Wstępne te uwagi bynajmniej nie zmierzają do kwestionowania wartości obecnej pracy Konserwatorium: opiera się ona na solidnych podstawach i może wykazać się dobrymi wynikami, czemu dały świadectwo dwa tegoroczne popisy absolwentów (28 maja w Filharmonii Warszawskiej i 7 czerwca w Konserwatorium).

Na czoło produkcyj absolwentów wysunęły się publiczne debiuty trzech młodych kompozytorów — Witolda Lutosławskiego, Stefana Kisielewskiego i Zbigniewa Turskiego. Każdy z nich wyszedł z klasy innego profesora i zdradza wyraźne wpływy postawy artystycznej swego nauczyciela. Wszyscy jednak legitymują się niewątpliwym talentem i dobrym przygotowaniem fachowym.

W. Lutosławski (klasa prof. Maliszewskiego) zaprezentował się Fugą na orkiestrę symfoniczną — utwór napisany jeszcze kilka lat temu i zawierający sporo cech roboty szkolnej. Mimo to napisany jest z niewątpliwym smakiem i dobrym wyzyskaniem orkiestry. Nieco anemiczny temat rozwinięty jest ciekawie, faktura, umiarkowanie nowoczesna, wskazuje na solidną wiedzę i subtelny gust młodego kompozytora. Szkoda, że nie doszło do skutku zapowiedziane wykonanie fragmentu z „Requiem" Lutosławskiego i że nie mogliśmy poznać późniejszego utworu tego kompozytora.

St. Kisielewski (klasa prof. Sikorskiego) reprezentuje odmienny od Lutosławskiego styl. Jego „Uwertura" na orkiestrę nawiązuje do stylu Kondrackiego, a zwłaszcza R. Palestra, też niegdyś ucznia prof. Sikorskiego: posiada pewną szorstkość w harmonice i brzmieniu, jednak pełna jest wigoru i humoru dzięki żywej, charakterystycznej rytmice i doskonałemu wyzyskaniu orkiestry. Ta swoboda w operowaniu orkiestrą zasługuje na specjalne podkreślenie. Uwertura Kisielewskiego sprawiła bardzo dodatnie wrażenie i pozwala sądzić, że kompozytor ma już za sobą okres eksperymentalnych dziwactw, talent jego dojrzewa i nabiera własnych cech indywidualnych.

Trzeci absolwent-kompozytor *Zb. Turski* (klasa prof. Rytla) wystąpił z Koncertem fortepianowym, będącym raczej utworem symfonicznym, w którym fortepian nie odgrywa przodującej roli. Jest to kompozycja przy-

ciężka, która nieco nuży jednostajnością masywnego brzmienia i przesadną patetycznością, zakrojona na miarę poważną, pozwala sądzić, że talent młodego kompozytora zapowiada się ciekawie i ma możliwości rozwojowe.

Sam fakt, że zastęp kompozytorów polskich systematycznie rośnie przez coroczny dopływ młodych sił, sam przez się jest radosny. Niewątpliwie praca twórcza młodzieży, pełnej zapału i inicjatywy, jest zaczynem dla przyszłego rozwoju muzyki polskiej; trzeba tylko troszczyć się o stworzenie warunków, umożliwiających pracę twórczą kompozytorów.

O ile trzy ciekawe występy absolwentów-kompozytorów budziły żywe zainteresowanie, o tyle produkcje instrumentalistów rewelacyj nie przyniosły. Poza klasą fortepianu (aż 5 pianistek i 1 pianista) reprezentowane były tylko klasy śpiewu i organów (po 1 absolwencie), natomiast tym razem klasy instrumentów smyczkowych świeciły nieobecnością.

Z pośród pianistek zwróciła uwagę *E. Patron-Hellerowa* (klasa prof. Buckiewiczowej) solidnym przygotowaniem wirtuozowskim i pogłębioną interpretacją. Dużo wrodzonej muzykalności i subtelności wykazała *St. Łosakiewiczówna* (klasa prof. Lewieckiego), która jednak posiada jeszcze braki techniczne. Pozostałe pianistki: *J. Szamotulska* (klasa prof. Kimontt-Jacynowej), *T. Wojtaszewska* (klasa prof. Drzewieckiego) i *A. Bieżuńska* (klasa prof. Turczyńskiego) pozostały w ramach solidnej poprawności szkolnej. Pianista *M. Weinberg* (klasa prof. Turczyńskiego) wykazał w dość niewdzięcznej partii Koncertu fortepianowego Zb. Turskiego sporo rozmachu wirtuozowskiego.

Śpiewaczka *J. Szczygłówna* (klasa prof. Sankowskiej) z wdziękiem i muzykalnie śpiewała arie Haydna i Belliniego, natomiast nie wykazała dostatecznej dojrzałości w wykonaniu pieśni Lefelda i Straussa. Przedstawiciel klasy organowej *ks. T. Miazga* (klasa prof. Rutkowskiego) z sensem i swobodą odegrał utwory Bacha, Pachelbela i Regera.

Chciałoby się, aby młodzi absolwenci po opuszczeniu murów szkolnych mogli znaleźć pole do samodzielnej pracy artystycznej i wyzyskać swoje zdolności i zdobytą w długoletnich studiach wiedzę.

Czy ktokolwiek o tym pomyśli?

T. Z.

KRAKÓW

Najważniejszym zdarzeniem sezonu w życiu muzycznym Krakowa były festivale orkiestry Polskiego Radia. Wspaniałe ramy dziedzińca wawelskiego stworzyły piękne tło dla cyklu koncertów, stojących na pierwszorzędnym poziomie. Atrakcja wysokiej klasy, oparta już na tradycji zeszłorocznych imprez muzycznych, które zyskały pełne uznanie wszystkich słuchaczy, ściągnęła na dziedziniec arkadowy zamku królewskiego tłumy publiczności. Pierwszy i trzeci koncert pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga był poświęcony polskiej twórczości dzisiejszej i wczorajszej. Znana dobrze i często wykonywana uwertura „W Tatrach" Żeleńskiego, jedynego przedstawiciela muzyki dawniejszej w programach tych festivalów, ukazała się w nowych barwach. Niejeden ze słuchaczy stwierdził w niej niewątpliwie wiele wartości, zapewne nie rewelacyjnych, lecz wskazujących dobitnie na po-

ważne stanowisko Żeleńskiego w historii polskiej muzyki symfonicznej. Nie osłabił tego wrażenia szeroko rozbudowany finał baletu „Miłość" E. Morawskiego, kompozytora operującego po mistrzowsku aparatem orkiestry, umiejącego z niej wydobyć bogatą skalę efektów dźwiękowych. Odrębne oblicze posiada Uwertura A. Szałowskiego, kompozycja o koncepcji nawskroś nowoczesnej. Nie chodzi tu oczywiście tylko o środki, których kompozytor używa; daleko ważniejszą rolę gra nastawienie Szałowskiego, zdecydowanie antyromantyczne, o wyraźnych tendencjach do osiągnięcia możliwie największej objektywności. Nowoczesną postawę posiada też „Suita Góralska" J. Ekiera, pomyślana w zasadzie raczej kameralnie niż symfonicznie. — W zestawieniu z tym programem słuchaliśmy II-ej Symfonii Szymanowskiego z zupełnie innym nastawieniem niż zwykle. Faktura dzieła wydawała się prosta i przejrzysta, romantyczne rozśpiewanie i klasycyzm konstrukcji wystąpiły w całej pełni.

Drugi z festivalów, poświęcony w całości twórczości Moniuszki, był jeszcze jednym potwierdzeniem słuszności zdania: nie ma muzyki starej i nowej, jest tylko muzyka zła i dobra; starych i tak dobrze znanych melodii słuchało się z prawdziwą przyjemnością, podziwiając ich nienaruszony przez ząb czasu urok. Ze śpiewaków, którzy wzięli udział w koncercie na pierwszy plan wysunęła się Ewa Bandrowska-Turska; J. Popławski śpiewał z muzykalnością, której mogliby mu pozazdrościć tenorzy, cieszący się daleko większą od niego sławą; trzeci solista A. Michałowski przedstawił się krakowskiej publiczności jako jeden z najlepszych polskich basów. Dyrygował M. Mierzejewski, chóry krakowskie przygotowane przez A. Kopycińskiego, brzmiały wyjątkowo dobrze.

W programie trzeciego festivalu (pod dyr. G. Fitelberga) znalazły się dwa dzieła dobrze znane, a to „Fantazja polska" Paderewskiego i „Zygmunt August" Walewskiego, oraz kilka nowości, jak jedna z najbardziej wartościowych polskich kompozycji, napisanych w ostatnich czasach, „Poemat żałobny" Woytowicza i barwne „Wariacje" R. Palestra. Swojego rodzaju „nowością" dla krakowskiej publiczności był też nie grany dotąd u nas „Epizod na maskaradzie" Karłowicza.

Festivale wawelskie dały wielce interesujący przegląd dzieł dawniejszych i nowych. Kompozycje te wykonane znakomicie przez jedną z najlepszych orkiestr europejskich, musiały wzbudzić szacunek nawet u tych, którzy szukają wyższych wartości jedynie za granicą. Polskie Radio może się poszczycić nową, wysoce wartościową pozycją, która powiększyła w sposób wydatny dorobek naszej kultury w ostatnich latach.

Normalne prace Filharmonii Krakowskiej zakończył koncert w dniu 30 maja, jeden z lepszych w tym sezonie. Program, zawierający przeważnie utwory współczesnych kompozytorów polskich, został przygotowany z dużą, jak na nasze stosunki, starannością. Niestety znaczne trudności zawarte w nim nie zawsze znajdowały odpowiednik w możliwościach zespołu. Orkiestrę prowadził pewną ręką dyr. Stefan Śledziński-Lidzki, kapelmistrz pełen umiaru i poważnej muzykalności; solistką była znana krakowska śpiewaczka, Maria Bieńkowska.

W dziedzinie koncertów solowych panowała zupełna cisza, przerywana jedynie cotygodniowymi audycjami Stowarzyszenia Młodych Muzyków.

W. Poźniak

POZNAŃ

Tak się złożyło, że o końcu sezonu mogę podać wiadomości tylko z drugiej ręki, ponieważ z powodu choroby nie słyszałem ani występów słynnej pary śpiewaków włoskich — Toti Dal Monte i Luigi Monte Santo, których Poznań ostatnio właśnie podziwiał w Rigoletto — ani tenora rumuńskiego Dinu Badescu, śpiewającego w Tosce i Fauście — ani wiolonczelisty niemieckiego Schwarzenberga, grającego na ostatnim poranku sezonu pod dyr. Z. Latoszewskiego — ani wreszcie nie widziałem sensacyjnego zespołu hinduskich tancerzy z Uday-Shan-Kał na czele i nie słyszałem ich muzyki. Występ taneczny tego zespołu był podobno niezwykle ciekawy i długo o nim w mieście mówiono.

Obecnie rozpoczął się sezon letni, t. zn. że opera jest zamknięta, orkiestra symfoniczna gra na wolnym powietrzu, a w mniejszych salach koncertowych odbywają się liczne popisy różnych szkół muzycznych, zrzeszeń pedagogicznych i kursów prywatnych.

Te popisy właśnie, które w Poznaniu — a zdaje się i gdzieindziej także — są z roku na rok liczniejsze nie zgadzają się jakoś z powszechnie panującym u nas zdaniem o zaniku zamiłowania i zainteresowania do muzyki, o naszej obojętności dla tej sztuki.

Prawdą jest, że szkoły muzyczne i prywatni nauczyciele walczą z wielkimi trudnościami, ale — jak ostatnie lata wykazują — przyczyna tego tkwi nie w naszej niemuzykalności, lecz w biedzie ogólnej, która zmusza nauczycieli do pobierania bardzo niskich (nieprawdopodobnie niekiedy niskich) opłat za naukę, i liczenia się ponadto z tym, że nawet te nędzne grosze nie będą wpływały regularnie. W tym są właściwe przyczyny nędzy, panującej pomiędzy pedagogami muzycznymi i trudności z jakimi walczyć muszą szkoły. Bo jednak chętnych do nauki jest bardzo dużo, znacznie więcej niż np. w szkołach sztuk pięknych. Stwórzmy tylko lepsze warunki materialne życia a poprawa i w tej dziedzinie wystąpi bardzo dobitnie na jaw. Te same przyczyny działają i na terenie teatrów. Opera poznańska przekonała się o tym bardzo wyraźnie, i teraz już wie, że przy niskich cenach ma publiczność zapewnioną nawet na Żydówce czy innym Rigoletto a przy podwyższonych i największe sławy nie przyciągną pełnej widowni. Biedni jesteśmy poprostu.

Na karb tej biedy należy też chyba zapisać owe, tak znaczne rozbieżności pomiędzy zapowiedziami i planami na początku każdego sezonu a tym, co wykzuje bilans przy końcu. Istotnie, każda premiera kosztuje dużo pieniędzy; dlatego z premier w pełnym tego słowa znaczeniu była — jedna. Utwory symfoniczne dobrych współczesnych kompozytorów są drogie; dlatego nie znamy ani Hindemitha, ani Strawińskiego, ani Berga, a Szymanowski grywany bywa z wielkimi trudnościami. Wielcy kapelmistrze są również bardzo drodzy; dlatego o wielu z nich publiczność nasza nawet nie słyszała i t. d., i t. d.

Bieda! Bieda! Ciągle we wszystkim bieda! Zrobiliśmy z niej już naprawdę cnotę ewangieliczną i niemal dumę narodową, zamiast zdobyć się na wysiłek, urwać jej łeb (bo inaczej to ona nam urwie) i zacząć wreszcie prawdziwe życie.

St. Wiechowicz

KATOWICE

Okres od ostatniego sprawozdania z ruchu koncertowego w Katowicach, zamieszczonego w „Muzyce Polskiej", odznaczał się wyjątkową ruchliwością. Koncerty wszelkiego rodzaju, lub pokrewne im imprezy, sypały się jak z rogu obfitości. Z tej tedy przyczyny moment recenzji, ograniczę do minimum, poprzestając raczej na syntetycznym oświetleniu najbardziej charakterystycznych dla danej produkcji cech — gdyż obszerniejsze omówienie musiałoby znacznie przekroczyć ramy, zakreślone dla korespondencji niniejszej.

Jeszcze przed świętami Wielkiej Nocy odbył się koncert czołowych laureatów (I i II nagroda) Konkursu Chopinowskiego, Jakuba Zaka i Rozy Tamarkiny pianistów sowieckich. Bardzo wysoka klasa ich produkcji nie wywołała żadnych zastrzeżeń co do lokat, przyznanych im w Warszawie. P. Zak imponuje olbrzymią techniką i niezwykle rozległą skalą odtwórczą (świetny zarówno w Bachu, jak i w Chopinie), p. Tamarkina — młodzieńczą brawurą i niezwykłym w jej wieku (szesnaście lat!) zrozumieniem Chopina oraz wspaniałą również techniką.

Bardzo sympatyczne wrażenie wywarł koncert na kolonie letnie Polskiego Ewangelickiego Stowarzyszenia Niewiast w Katowicach. P. Maria Dobrowolska-Gruszczyńska zaprezentowała nieprzeciętną muzykalność, oraz duże walory swego bardzo sprawnego sopranu koloraturowego. Trio amatorskie (p. E. Unnakowa, oraz p. inż. Puchalski i Unucka) przedstawia niepośledni już poziom w wykonaniu kameralnych utworów Mendelssohna, Glinki i Czajkowskiego.

Świetne wrażenie pozostawił koncert znanych już na naszym terenie artystek francuskich, skrzypaczki p. Buysse-Rolin i pianistki p. Francine de Hagen. Sonaty Bacha, Mozarta i Beethovena w ich wykonaniu były wzorem stylu, doskonałego technicznego opanowania, oraz idealnego wzajemnego rozumienia się i zgrania.

W VI Koncercie Symfonicznym Tow. Muz. wystąpił gościnnie młody skrzypek polski, p. Józef Salacz. Gra jego, pełna zrównoważenia i skupienia, zawiera pierwiastki, które pozwalają przewidywać dlań duże możliwości. Dobrze postawiona technika i precyzja rytmiczna zdradzają doskonałą szkołę. Koncert A-dur Mozarta w jego wykonaniu zawierał wiele pierwszorzędnych momentów (finał).

Wykonane w tym koncercie „Akwarele" (preludia symfoniczne) Mariana Cyrusa-Sobolewskiego, jeden z ostatnich utworów tego utalentowanego kompozytora, zjednały ich twórcy huczny aplauz. Stanowiły one cykl bardzo różnorodnych, zamkniętych kompozycji „miniatur" symfonicznych, nie mających między sobą żadnej organicznej łączności. Uderza

w nich bogactwo barw i nastrojów, oraz mistrzowska szata harmoniczna i instrumentalna — co zresztą u tego niezwykle uzdolnionego kompozytora nie jest żadną niespodzianką. „Akwarele" zaliczyć należy do najlepszych utworów Cyrusa-Sobolewskiego.

Orkiestra sumiennie przygotowana i poprowadzona przez Zbigniewa Dymmka, spełniła tym razem swe zadanie bez zarzutu.

Koncert Krakowskiego Zespołu Kameralnego, pp.: Nierychło, założyciel i kierownik (obój), Skawiński (flet), Gemrot (klarnet), Laszczyk (waltornia), Michniewski (fagot) i dr. Nediani (fortepian) — należał do najbardziej udatnych imprez tego rodzaju. Wykonawcy jego stanowią już organizm bardzo zwarty, zżyty, zgrany doskonale i bez trudności wydobywają z wykonywanego utworu maksimum efektów, nieraz bardzo subtelnych i niebanalnych. Sympatycznym urozmaiceniem koncertu był występ pianisty zespołu, dr. Nediani'ego, również w roli kompozytora wdzięcznego „Pastorale" i Ronda. Nielicznie zebrana publiczność przyjmowała bardzo serdecznie wartościowy zespół kameralny, wraz z jego sympatycznym gościem z Italii, dr. Nediani'm, na czele.

Z owacyjnym przyjęciem spotkał się występ zdobywcy III nagrody na Konkursie Chopinowskim, najlepszego z Polaków, Witolda Małcużyńskiego. Ujrzeliśmy pianistę nad wiek (22 lat!) dojrzałego, rozporządzającego świetną, bardzo wykończoną techniką, o bardzo rozległym zasięgu (Bach, rewelacyjne wykonanie fantazji i fugi chromatycznej, Liszt, Chopin, wariacje Szymanowskiego). Bardzo bujny i szlachetny talent jego, rasowo polski, przedstawia wielkie możliwości. Mamy nadzieję, że w jego karierze artystycznej, którą rozpoczyna pod tak pomyślnymi auspicjami — Katowice będą odtąd stanowiły ośrodek, którego w swych podróżach artystycznych nie będzie nigdy omijał.

Niezwykłych przeżyć dostarczył nam występ chóru jugosłowiańskiego „Obilić". Strona głosowa nie stanowi jego najmocniejszego atutu, lecz za to pod względem dyscypliny i idealnego ześpiewania osiągnął on już chyba szczyty perfekcji. Zasługa to niewątpliwie w dużej mierze dwóch jego dyrygentów, pp. Svetolika Pascan-Koianova i Branko Dragutinovića, którzy są w tej dziedzinie skończonymi wirtuozami. Nic dziwnego tedy, że wykonane pod ich dyrekcją dzieła chóralne, zarówno ludowe, jak i czołowych kompozytorów jugosłowiańskich — stanowiły pod każdym względem rewelację. Spotkały się też z entuzjastycznym przyjęciem śląskiej publiczności, która znana jest z kultu dla zespołowej sztuki śpiewaczej i która tak świetne wyczyny, jakie nam zaprezentował chór „Obilić" — właściwie ocenić potrafi.

Gościły również w omawianym okresie na naszej estradzie dwie śpiewaczki-diseusy: p. Katherine Jarboro, murzynka z Ameryki, oraz Lucienne Boyer, Francuzka. Produkcja p. Jarboro, mimo jaskrawe brzmienie jej głosu, zawierała tyle pierwiastków szlachetnego artyzmu, stała na tak wysokim poziomie muzykalnym i ujmowała promieniującym z niej tak silnym czarem egzotyki — że wywołała prawdziwy entuzjazm bardzo niestety nielicznej garstki publiczności (na sali Teatru Wyspiańskiego było może 50 osób!). Koncert natomiast Lucienne Boyer odbył się przy prze-

pełnionej sali tegoż teatru i wywołał — na oko — podobne objawy zachwytu, lecz pod względem wartości artystycznej stał na odwrotnym biegunie w stosunku do kreacji p. Jarboro. Głos p. Boyer kompletnie zdarty, antypatyczna maniera kabaretowa z Montmartre, wszystko razem przeraźliwie wulgarne w swym monotonnym szablonie, oto synteza jej obecnego kunsztu. Popularne płyty jej — rzeczywiście nieraz prześliczne, jak np „Parlez-moi d'amour"... — musiały być naśpiewane niewątpliwie już bardzo dawno... Występ jej dla wielu Francuzów, przybyłych na koncert, był może rozrzewniającym przypomnieniem ich dalekiej ojczyzny — dla mnie był koszmarem.

VII koncert symfoniczny Tow. Muz. był sukcesem dyrygenta koncertu, p. Olgierda Straszyńskiego z Warszawy, który z brawurą poprowadził I Symf. Beethovena, oraz dzieła Kurpińskiego, Moniuszki, Żeleńskiego i Statkowskiego — oraz pianistki, p. Olgi Martusiewicz z Krakowa, uzdolnionej wykonawczyni koncertu a-moll Griega.

VIII koncert symfoniczny Tow. Muz. zawierał w swym programie obok nazwisk Mendelssohna, Mozarta (koncert fort. A-dur, wykonany przez p. Markiewiczównę) i Różyckiego — również nazwiska kompozytorów, zamieszkałych w Katowicach, mianowicie: prof. Władysławy Markiewiczówny (suita na dwa fortepiany, wyk. prof. Stefania Allinówna i kompozytorka), prof. Bolesława Szabelskiego (suita na orkiestrę, bardzo dobre „Vivace scherzando" i „Toccata"), wreszcie p. Michała Spisaka, tegorocznego absolwenta Śl. Konserwatorium Muz. w Katowicach, którego „Concertino" na instrumenty dęte celestę i harfę (zwłaszcza dwie pierwsze części: „Allegro" i „Andantino") są próbką bardzo wartościową szczerego talentu i dużej już wiedzy i techniki ich młodego twórcy. Orkiestrę starannie przygotował i poprowadził Zbigniew Dymmek.

Dla uzupełnienia obrazu ruchu muzycznego w stolicy Śląskiej wspomnieć należy o sezonie popisów w tutejszych szkołach muzycznych z Śl. Konserwatorium Muz. na czele — który jest w pełnym toku i wykazuje na tym odcinku wzrastające z roku na rok ożywienie.

Herbert Krzok

BYDGOSZCZ

Ruch koncertowy ostatnich miesięcy związany był nieomal całkowicie z działalnością Miejskiego Konserwatorium Muzycznego. Odbyły się dwie dalsze (IV i V) audycje Collegium Musicum: na pierwszej, poświęconej muzyce Brahmsa i R. Straussa wystąpili: Gertruda Konatkowska (fort.), Felicja Krysiewiczowa (sopran) i Zdzisław Jahnke (skrzyp.) z programem, zawierającym pieśni, dwie sonaty skrzypcowe oraz kilka utworów fortepianowych (Brahmsa); II-ga audycja zawierała w programie utwory na viola d'amore, wykonane z lśniącą techniką i głębokim wyczuciem stylu przez popularnego wirtuoza na tym instrumencie J. Rakowskiego z Poznania. Poza tym zespół kameralny Miejsk. Kons. Muz. w składzie: H. Wojciechowska, Fr. Kazimierczak (skrzypce), A. Rösler (altówka), Zdź. Wojciechowski (wiolonczela) i E. Rösler (fort.) wykonał kwintet fortepianowy f-moll J. Brahmsa.

Obie audycje, stojące na b. poważnym poziomie artystycznym cieszyły się jak wszystkie imprezy Coll. Mus. dużym powodzeniem.

Zgodnie z wieloletnią tradycją wystąpiło Miejsk. Kons. Muz. w Wielki Czwartek z koncertem oratoryjnym, wykonując tym razem przygotowane z wielką sumiennością i pietyzmem oratorium Haydna: „Stworzenie świata". Zespół wykonawczy tworzyli: F. Krysiewiczowa (sopran). R. Heising (bas), M. Sobieski (tenor), jako soliści — połączone chóry Miejsk. Kons. Muz. „Lutni" i „Św. Cecylii", oraz orkiestra symfoniczna Miejsk. Kons. Muz. Na symfonicznym poranku tejże uczelni wykonano: Beethovena uwerturę „Egmont", II symfonię, koncert fort. Es-dur, oraz Liszta koncert fort. Es-dur. Solistami byli uczniowie z klasy prof. Z. Lisickiego: M. Langerówna i A. Dyląg. Obydwa koncerty przygotował i prowadził, jako dyrygent — niżej podpisany.

Przy pomocy dorywczo zmontowanego zespołu podjął się wykonania IX Symfonii Beethovena (!) dyr. W. Winterfeld; impreza ta, to tylko jeden z licznych objawów anormalnych i niezdrowych stosunków, panujących ciągle jeszcze w muzycznym życiu prowincji.

Jako jedno z pierwszych miast w Polsce, uczciła Bydgoszcz pamięć Karola Szymanowskiego uroczystym wieczorem muzycznym, zorganizowanym pod egidą Rady Artyst.-Kult. miasta, z udziałem profesorów Miejsk. Kons. Muz.: F. Krysiewiczowej, Zdź. Jahnkego i Z. Lisickiego. Okolicznościowy referat wygłosił niżej podpisany. Świetne pod wgl. technicznym, głębokie w wyrazie i nastroju wykonanie szeregu utworów Szymanowskiego, pochodzących z różnych okresów jego twórczości wywarło na publiczności głębokie wrażenie i zbliżyło ją do trudnej i wzniosłej sztuki zgasłego mistrza; wieczór ten należał niechybnie do najbardziej ciekawych i muzycznie wartościowych imprez mijającego sezonu.

Alfons Roesler

GDYNIA

Życie muzyczne w Gdyni jest jeszcze słabo rozwinięte.

Powodem małej ilości imprez muzycznych jest w dużej mierze słabe zainteresowanie publiczności muzyką, co często stwarza takie sytuacje, że na koncertach stutysięczne miasto jest reprezentowane przez... kilkanaście osób.

Nic też dziwnego, że organizatorzy imprez muzycznych (Tow. Muzyczne, Szkoła Muzyczna im. Fr. Chopina i t. d.) w obawie dużego i pewnego deficytu, rezygnują nieraz z naprawdę wartościowych ofert wybitnych artystów.

Społeczeństwo tutejsze w wirze wartkiego życia i interesów nie ma wprost czasu na żywsze zainteresowanie się muzyką. Objaw ten zresztą do pewnego stopnia zauważyć można w całym kraju, w Gdyni siłą rzeczy objawić się on musi w wyższym stopniu. Wartoby jednak, żeby, jak i inne większe miasta w Polsce, Gdynia stworzyła sobie pewną tradycję kulturalną, częściowo chociażby odpowiadającą silnie rozwiniętemu życiu gospodarczemu.

W myśl tych postulatów powstają nieraz bardzo piękne i na szeroką skalę

zakrojone projekty, jak np. pomysł zorganizowania latem leśnej, czy nadmorskiej opery (projekt inż. Dudzińskiego, prezesa Zw. Ork. i Chórów).

W tym celu zorganizował się specjalny komitet, złożony z przedstawicieli społeczeństwa gdyńskiego, aby, przy poparciu Komisariatu Rządu, zrealizować w bieżącym sezonie przedstawienia „Halki", „Aidy" i t. d. na otwartym powietrzu na polance redłowskiej pod Gdynią.

Przy energii przewodniczącego Komitetu inż. Dudzińskiego wszystko zapowiadało się jak najlepiej. Wybrano odpowiednie miejsce nad morzem, wszczęto pertraktacje z operą warszawską, z solistami, chórami i t. d. Oprócz paru przedstawień operowych, w Orłowie miał się odbyć cykl stałych koncertów w specjalnie zbudowanej muszli. Niestety, gdy przyszło do realizacji projektu, okazało się, że koszta wystawienia opery przewyższają daleko sumę, przeznaczoną na ten cel przez Komisariat Rządu, wobec czego trzeba było na razie zrezygnować z pięknych myśli.

Największym wydarzeniem muzycznym w kwietniu był występ akademickiego chóru jugosłowiańskieg „Obilic", z czego mogły miejscowe chóry dużo skorzystać. Za nieprzeciętne walory śpiewacze chór zbierał duże owacje.

W dniu 1 maja odbył się koncert symfoniczny połączonych orkiestr 64 i 65 p. p. z Grudziądza pod dyr. por. Szpuleckiego.

W Sopotach i Gdańsku wystąpili z własnym koncertem (prel. i fuga Bacha, Koncert skrz. Mendelssohna etc.) 2 uczniowie gdyńskiej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina, bracia 13-to i 15-to letni Skrzypcowie (klasa dyr. Roesnera — skrzypce i prof. Roemerowej — fortepian), zdobywając świetną grą publiczność.

Audycje szkolne odbywają się w sali K. P. W. i są już drugi rok organizowane przez dyr. Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina Zdzisława Roesnera, członka Komisji Międzyszkolnej.

W audycjach szkolnych udział brali: T. Mayzner oraz prof. Szkoły Muzycznej: Krystyna i Zdzisław Roesnerowie (fortepian i skrzypce), J. Gorzechowska (śpiew), Z. Janczewska-Rybałtowska, H. Rabieżyna, N. Rauhudtowa (fortepian), A. Ziabicka (prelekcja), kpt. A. Dulin (prelekcja i dyr. Ork. Mar. Woj.), W. Betlejemski organy i dyr. chórem „Symfonia"). Audycje stały na wysokim poziomie artystycznym.

Kaszuba

SKIERNIEWICE

Od dwóch lat istnieje w Skierniewicach stały ruch koncertowy, zorganizowany przez Sekcję Muzyczną Towarzystwa Artystycznego, przy współudziale „Ormuzu".

W sezonie 1935/36 Sekcja urządziła 10 koncertów symfonicznych, ujętych w 2 cykle abonamentowe. Pierwszy z nich, złożony z 5-ciu koncertów obejmował główne kierunki w muzyce, drugi — zawierał utwory różnych kompozytorów. Na koncertach wystąpili w charakterze solistów artyści „Ormuzu" tej miary, co St. Szpinalski (koncert fort. Haydna), E. Umińska (koncert Karłowicza) i in.

W sezonie 1936/37 odbyło się w Skierniewicach 9 koncertów symfonicznych, z tych jeden poświęcony był muzyce religijnej. Jako soliści wystąpili artyści „Ormuzu": E. Szabrańska, A. Szlemińska, T. Łuczaj, St. Jarzębski (koncert skrzyp. Beethovena) W. Małcużyński (koncert fort. f-moll Chopina), A. Gołębiowski i in. Główną wykonawczynią tych koncertów była orkiestra symfoniczna 18 pp., powiększona skrzypkami cywilnymi, która prowadzona doświadczoną i pewną ręką swego kapelmistrza por. K. Wójcika, oraz St. Janiszewskiego, dyrektora miejscowej szkoły muzycznej, stała na wysokości swego zadania, wykonując ku ogólnemu zadowoleniu utwory symfoniczne Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera, Wagnera, Moniuszki, Żeleńskiego, Karłowicza, Maklakiewicza i innych, wywiązując się również dobrze z akompaniamentów do koncertów fortepianowych i skrzypcowych.

Każdy koncert był poprzedzony prelekcją, a trudniejsze utwory — objaśnieniami St. Janiszewskiego.

Publiczność, stała i liczna, zorganizowana przez abonamenty, żywo reagowała na wszelkie przejawy artyzmu wykonawców.

Akcja w kierunku podniesienia kultury muzycznej w Skierniewicach, uwieńczona owocnymi rezultatami, zawdzięcza swe powodzenie całemu szeregowi czynników: istnieniu pięknej sali koncertowej, obecności orkiestry symfonicznej 18 pp., prowadzonej doświadczonym i fachowym kierownictwem 2-ch muzyków: por. K. Wójcika i dyr. S. Janiszewskiego, wreszcie sprężystej organizacji koncertów, spoczywającej w rękach inż. St. Domańskiego, prezesa Towarzystwa Artystycznego w Skierniewicach.

Arma

KRZEMIENIEC

Zjawiskiem niezmiernie rzadkim w Polsce jest szczery i bezpośredni stosunek do sztuki, a zwłaszcza do muzyki: lubimy ją słuchać — ale nie zawsze dobrze, o poznanie zaś bliższe i zrozumienie nie troszczymy się wcale. Radio w dużej mierze zaspakaja fałszywe, powierzchowne apetyty, nie pogłębia jednak stosunku do sztuki, przeciwnie — aktywność artystyczną usypia. Dziedzina tonów jest wciąż jeszcze u nas obcą i daleką, nie przenika życia, nie jest codziennym klimatem, potrzebnym do pełnego oddechu. To też radosnym i niezwykłym zdarzeniem w Krzemieńcu był koncert chóru nauczycielskiego, który dał nam poznać ludzi naprawdę kochających muzykę i ocenić ich pracę, stającą się ważnym czynnikiem kulturalno-wychowawczym naszych kresów. Chór nauczycielski pod dyrekcją p. Jana Gipskiego obchodził dnia 2 maja r. b. pięciolecie swego istnienia. Ten pierwszy etap, sądząc z jubileuszowego koncertu, dał naprawdę nieprzeciętne wyniki. Zespół z punktu, pierwszą pieśnią podbił i oczarował publiczność i trzymał ją w napięciu żywego zainteresowania przez cały wieczór, wypełniony bogatym repertuarem. Chór doskonale ześpiewany posiada zapał, inteligencję muzyczną i doskonały materiał głosowy. Każdy z nich i wszyscy razem, owiani jakąś twórczą radością, narzucali swój entuzjazm sali siłą najcudowniejszą — siłą frazy muzycznej. Słuchając koncertu byliśmy świadkami najmilszego zjawiska: współpracy pełnej harmonii i zrozumienia

chóru ze swym dyrygentem. P. Gipski, niestrudzony, umiejętny organizator wykazał ile może zrobić sumienna praca w pogłębieniu odczucia muzycznego i w rozszerzeniu skali wykonawczej; od powagi beethovenowskiego „Hymnu do nocy", przez „Wschód słońca" Taniejewa, do liryki szubertowskiej „Lipy" i sentymentu moniuszkowskiej „Gołąbeczki"; a dalej pełne stylowego poczucia ukraińskie „Wasyłeczky" Łysenki i wreszcie harmoniczne i techniczne trudności współczesnych pieśni Sikorskiego i Wiechowicza. Młody dyrygent jest sam kompozytorem; usłyszeliśmy pieśń: „Siwy koniu" — rumak jego pełen rasy, temperamentu i artystycznego umiaru, pozwala wnioskować o talencie autora.

Przemiły nastrój rozentuzjazmowanej sali i serdeczny kontakt audytorium z artystami wzmocniło jeszcze przemówienie Inspektora szkolnego p. Bronisława Robaka. Jak prawdziwy ojciec o swych dzieciach mówił prosto i serdecznie o tej pięknej pracy nauczycielstwa powiatu krzemienieckiego, o tym radosnym wysiłku, jaki podejmują dla ukochanej sztuki i jakie korzyści przynoszą ogólnej kulturze. Boć wielkiego wysiłku wymaga stworzenie chóru o takim poziomie przez ludzi, obarczonych fachową pracą. A jednak zapał i miłość do pieśni przezwycięża wszelkie trudności; na każdą sobotnią próbę zjawiają się chórzyści w komplecie, nie bacząc na pogodę i oddalenie — wielu przybywać musi z odległych wsi.

„Widać Bóg błogosławi im, bo pracują w atmosferze zgody, radości i zapału". — Tymi słowami zakończył. My dodamy jeszcze, że Bóg pewnie kocha ich śpiew, siejący dobro i piękno, a publiczność krzemieniecka i całego Wołynia wdzięczna im jest za budzenie pieśnią w duszach słuchaczy żywych uczuć i najgłębszych wrażeń.

Elżbieta Zaleska-Dorożyńska

III-ci ROK DZIAŁALNOŚCI ORMUZU

Czytelnicy „Muzyki Polskiej" zapewne już nieraz odczytywali kronikę „Z ORMUZ'u". Roczne, półroczne, miesięczne sprawozdania ukazywały się prawie w każdym numerze, drukowane były również bardzo często w „Gazetce Muzycznej" i... bardzo rzadko gdzieindziej. Ta znamienna obojętność tym bardziej usprawiedliwia nas do skreślenia tego sprawozdania z działalności w ubiegłym sezonie koncertowym. Przecież te zgórą 1500 zorganizowanych koncertów i audycyj, które mogą być dobre lub złe, to — wprowadzenie w życie i realizowanie obowiązkowych dla szkół audycyj; to — nareszcie konkretna próba wyprowadzenia naszego społeczeństwa z impasu, z obojętności do muzyki; to—zatrudnienie artystów; wreszcie jest to sprawa subsydiów rządowych, które mogą być lepiej lub gorzej zużytkowane.

Czy są już jakieś wyniki, czy jest postęp? Jakie są trudności?

1. Cudów jeszcze nie ma. Będą. Tymczasem obserwujemy wzrastające zainteresowanie muzyką. Przykład? — Bardzo udane audycje i koncerty symfoniczne w Płocku i Radomiu, 3 komplety Filharmonii wykupione przez młodzież warszawskich gimnazjów na audycje symfoniczne. Prze-

szło 4 tysiące biletów nabytych dobrowolnie przez młodzież na koncerty ORMUZ'u w Konserwatorium. Wzrost frekwencji na koncertach i audycjach. Wzrastające zapotrzebowania na audycje z miast prowincjonalnych. Powodzenie „Gazetki Muzycznej".

2. Postęp? Oto zestawienie:

	Rok I	Rok II	Rok III
Ilość produkcyj ORMUZ'u	334	566	614
Ogólna frekwencja	79.000	144.000	179.000
Przeciętna frekwencja audycyj prowincj.	322	346	370
Ogólna ilość artystów-wykonawców	55	80	105

Wyraźny postęp wykazują dochody z produkcyj, a wraz z tym wzrostem i zwiększeniem się ilości produkcyj podwyższa się stale ogólna suma honorariów wypłaconych artystom. Pewnego rodzaju postęp wykazuje również pozycja subsydiów. Postęp... malejący. Takie jednoczesne diminuendo i crescendo, bo ilość zorganizowanych produkcyj jednak wzrosła!

3. Trudności? O, tych nie brak. Więc przede wszystkim brak większych i stałych subsydiów, krępujący zakreślanie naszych zamierzeń. Brak dobrych fortepianów i odpowiednich sal. Brak na prowincji muzyków o społecznym nastawieniu, którzy przede wszystkim powinniby przyczynić się do budzenia ruchu muzycznego w swoim mieście. Bo udany koncert i dobra audycja — to tylko kwestia odpowiedniego organizatora na miejscu. Jeśli jest energiczny i posiada autorytet — akcja muzyczna rozwija się pomyślnie. Czasem też ORMUZ odczuwa brak odpowiednich artystów-wykonawców i prelegentów. Bo praca artystów ORMUZ'u, chociaż bardzo wdzięczna, jest trudna i odpowiedzialna.

Omawiając 3-ci rok działalności należy scharakteryzować każdy z rodzajów produkcyj ORMUZ'u. Bo są różne:

I. Audycje na prowincji.

Odbyło się 240 audycyj dla 120 szkół w 64 miastach:

na Wileńszczyźnie i w Nowogródczyźnie: Dzisna, Postawy, Święciany, Wilno, Oszmiana, Wilejka, Mołodeczno, Lida, Szczuczyn, Grodno, Suwałki, Augustów, Baranowicze, Swisłocz, Nowogródek, Słonim. Wołkowysk.

w Lubelszczyźnie: Węgrów, Siedlce, Łuków, Radzyń, Biała Podl., Leśna, Puławy, Lublin, Kraśnik, Chełm, Krasnystaw, Zamość, Tomaszów, Hrubieszów, Sokal, Janów.

na Wołyniu: Łuck, Krzemieniec, Dubno, Ostróg, Równe.

w Białostockim: Brześć, Bielsk, Hajnówka, Białystok, Łomża, Ostrów Maz.

na Pomorzu i w Poznańskim: Toruń, Bydgoszcz, Świecie, Chełmno, Tczew, Chełmża, Pelplin, Ostrów Wklp.

w Warszawskim: Ciechanów, Płock, Gostynin, Zgierz, Łask, Piotrków, Tomaszów Maz., Łódź, Kalisz.

w Krakowskim: Radom, Jasło, Skarżysko.

Organizacja audycyj muzycznych dla młodzieży jest główną osią działalności ORMUZ'u. Z chwilą ukazania się Okólnika Min. W. R. i O. P. z dnia 11. IX. 1935 o obowiązku urządzania w szkołach średnich 9 audycyj w ciągu roku szkolnego, otworzył się nowy teren pracy. ORMUZ, który w I-szym roku działalności na własną rękę zainicjował organizowanie audycyj szkolnych, teraz, powołując się już na rozporządzenie Min. Oświaty, z roku na rok mógł rozszerzać swą działalność w tym kierunku. I chociaż dotychczas jeszcze nie objął swym zasięgiem wielkiej ilości miast, to jednak postęp cyfr ogólnej ilości audycyj szkolnych pozwala oczekiwać dalszego rozszerzenia akcji ORMUZ'u. Rozwija się ona naogół pomyślnie. Ilość zapotrzebowań na audycje stale wzrasta. Młodzież słucha coraz lepiej. Z artystami został nawiązany serdeczny kontakt.

Ścisła współpraca została nawiązana z Kuratoriami Lubelskiego i Wileńskiego Okręgu Szkolnego. Tam też odbyło się najwięcej audycyj.

II. Koncerty na prowincji.

Odbyło się 109 koncertów w 60 miastach, wymienionych wyżej. Wykaz ten dopełniają: Tarnów, Kielce, Ostrowiec, Skierniewice, Grudziądz, Wąbrzeżno, Nieśwież, Zdołbunów, Szumsk, Białokrynica, Wiśniowiec. W tym roku przybyły cenne placówki jak nprz. Radom, Kalisz, Łódź i nowe wdzięczne tereny na Wileńszczyźnie północnej, w Nowogródzkim i na Pomorzu. Intensywną akcję ORMUZ'u na tym ostatnim terenie należy zawdzięczać współpracy z dyrektorem Konserwatorium w Toruniu p. Perkowskim.

Koncerty są organizowane zawsze przy współdziałaniu miejscowych instytucyj. Cenną pozycją są koncerty organizowane dla robotników w Radomiu, Tomaszowie Maz., Hajnówce.

III. Koncerty i audycje symfoniczne na prowincji.

2 koncerty i 2 audycje w Płocku i Radomiu były najzupełniej udane. Wywołały żywy oddźwięk. Akcję w tym kierunku należy kontynuować i rozszerzyć.

Niezależnie od tych koncertów z udziałem Orkiestry Filharmonii Warszawskiej, w Skierniewicach odbyło się 6 koncertów symfonicznych z udziałem orkiestry symf. 18 p.p. Koncerty te były zorganizowane przez miejscowe Tow. Art. przy pomocy ORMUZ'u.

IV. Audycje symfoniczne w Warszawie.

Zapoczątkowane w tym roku na zamknięcie cyklu audycyj, zakreślonych planem Ministerstwa 3 audycje dla młodzieży gimnazjów warszawskich, również bardzo dobrze się udały. Programy tych audycyj były podane w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej".

V. Audycje w gimnazjach warszawskich.

Odbywały się w 37 gimnazjach żeńskich, w 17 męskich i w 3 Instytutach. Ogółem odbyło się 244 audycje. Zespół artystów składał się prze-

ważnie z 2 solistów, akompaniatora i prelegenta. Jak już nieraz zaznaczaliśmy, szkoły męskie są wyraźnie zdystansowane w zamiłowaniach muzycznych przez dziewczęta. Ta dysproporcja nasuwa refleksje i obawy o profil kulturalny przyszłych mężów i ojców... ale miejmy nadzieję, że w czas się opamiętają i przestaną „kopać". Audycje w gimnazjach warszawskich organizowane są coraz systematyczniej i w 3-cim roku daje się zauważyć wyraźny postęp w umuzykalnieniu audytorium.

VI. Koncerty w Konserwatorium.

W ubiegłym sezonie ORMUZ przejął od S. M. D. M. organizację audycyj w Konserwatorium. Z 14-tu koncertów 7 było poświęconych dawnej muzyce, w programach innych 7-iu znajdowały się utwory z epok późniejszych i muzyki współczesnej. Wywołało to protest niektórych miłośników dawnej muzyki Skądinąd objaw bardzo cenny: wyrażone zdecydowanie zamiłowania muzyczne. To należy szanować. Na zaznaczenie zasługuje fakt uczęszczania na te koncerty młodzieży szkolnej i bezrobotnej inteligencji, której są zaofiarowane bezpłatne bilety.

Wykonawcy.

W wykonaniu programów i audycyj ORMUZ'u wzięło udział wielu wybitnych artystów. Im to należy zawdzięczać pomyślny rozwój akcji ORMUZ'u. Wymieniamy ich nazwiska w kolejności największego ich udziału w pracy ORMUZ'u:

Śpiew:

A. Szlemińska
J. Zwidrynówna
I. Strokowska Faryaszewska
St. Korwin-Szymanowska
M. Karwowska
E. Szabrańska
T. Mazurkiewiczowa
W. Łozińska
H. Adamczykówna
J. Bardy
J. Hupertowa
M. Roberts
T. Łuczaj
S. Witas
A. Gołębiowski
M. Janowski
A. Michałowski
K. Czekotowski
W. Łuczyński
A. Dobosz

Fortepian:

Z. Dygat
S. Szpinalski (Wilno)
H. Sztompka
W. Małcużyński
P. Lewiecki
E. Rösler (Bydgoszcz)
J. Ekier
J. Grabowska (Płock)
J. Wysocka-Ochlewska
M. Trombini-Kazurowa
B. Woytowicz
W. Lehrówna

Wiolonczela i altówka:

T. Kowalski
Z. Adamska
H. Kowalska
T. Gocławski
M. Szaleski
H. Trzonek

Skrzypce:

E. Umińska
S. Jarzębski
W. Kochański
J. Szpinalski
J. Draże
K. Koszeliński
S. Rapczyński
H. Palulis
S. Herman
S. Tawroszewicz
S. Rachoń
I. Kaźmierczak (Bydgoszcz)
I. Skomorowska
G. Bacewiczówna

Inne instrumenty:	*Akompaniament:*
S. Śnieckowski (obój)	S. Nadgryzowski
L. Kurkiewicz (klarnet)	K. Bacewicz
B. Rutkowski (organy)	J. Garztecka
E. Wojakowski (flet)	J. Sulikowski
K. Zdoliński (organy)	J. Lefeld
A. Junowicz (flet)	T. Wojtaszewska
A. Walczak (waltornia)	A. Bukin
M. Orłow (fagot)	W. Walentynowicz
I. Prokopowicz (harfa)	E. Blauth

Zespoły kameralne:

Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia, Kwartet Polski, Trio Fortepianowe Pom. Tow. Muz., 3 inne zespoły tria fortep. i 5 różnych zespołów kameralnych.

Chóry:

Chór Kościoła Zbawiciela i Polskiej Kapeli Ludowej.

Orkiestry:

Filharmonii Warszawskiej, Kameralnej S. M. D. M., 18 p.p. w Skierniewicach.

Dyrekcja:

M. Mierzejewski, Cz. Lewicki, O. Straszyński, J. Oziminski, T. Zalewski, S. Janiszewski, B. Wójcik, B. Rutkowski, S. Kazuro.

Prelekcje:

M. Stroiński, S. Osmołowski, B. Rutkowski, T. Mayzner, H. Rylke, S. Kisielewski, M. Piotrowska.

Oprócz wyżej wymienionych w produkcjach ORMUZ'u brali udział jeszcze inni artyści, którzy byli angażowani dorywczo lub występowali w zespołach kameralnych.

Ogólna ilość artystów-wykonawców: 105 solistów i 17 zespołów kameralnych i orkiestrowych.

(Słyszeliśmy raz zarzut, że ORMUZ to „klika". W takim razie — dość duża klika).

Na zakończenie należy wymienić te miasta i szkoły, które specjalnie starały się o zorganizowanie systematycznych audycyj ORMUZ'u w ubiegłym sezonie szkolnym i które zajęły w tej szlachetnej „konkurencji" pierwsze miejsca.

Na prowincji: Lublin — 24, Radom — 15, Płock — 12 (w tym 2 symf.), Biała Podl. — 12, Chełm — 10, Kalisz — 9, Łódź — 9, Zamość — 8, Piotrków — 7.

W Warszawie: Gimnazja żeńskie:		*Gimnazja męskie:*	
I Miejskie Rękodzielnicze	12	im. A. Mickiewicza	11
Prywat. gimn. Z. Wołowskiej	9	„ Rejtana	9
„ „ H. Taniewskiej	8	„ Zamoyskiego	8
„ „ M. Gagatnickiej	8	„ M. Reja	7
„ „ Lange	8	„ Św. Wojciecha	6
„ „ Michalskiej	8	„ Władysława IV	6
„ „ Sierpińskiej	8	„ J. Lelewela	6
„ „ Rzeszotarskiej	7	„ Gen. Sowińskiego	5
Państw. gimn. Król. Jadwigi	7	„ Röslerów	5
„ „ N. Żmichowskiej	7		
Prywat. gimn. Malczewskiej	6		
„ „ Jankowskiej-Statkowskiej	6		
Państw. gimn. Emilii Plater	6		

Miasta przodujące w ilości koncertów: Płock, Radom, Janów Lub., Krzemieniec, Szumsk, Dubno, Zdołbunów, Równe, Zgierz, Tomaszów Maz., Chełmno, Ostrów Maz.

Oto w zarysie bilans 3-go roku działalności ORMUZ'u.

Dopełnieniem niech będą kroniki, które ukazywały się w poprzednich numerach i w „Gazetce Muzycznej".

3 lata działalności dało nam wiele doświadczeń. Jedno z nich: działać rozważnie i systematycznie. Gdy pytano raz ogrodnika angielskiego, w jaki sposób uzyskuje się tak gęstą i trwałą wegetację na trawiastych kortach tenisowych — odpowiedział: „To bardzo proste: trzeba siać i strzyc, siać i strzyc" ...i tak przez lat 10". Właśnie o to chodzi. O te 10 lat systematycznej pracy nad umuzykalnieniem młodzieży i społeczeństwa.

Musimy ją wykonać.

T. O.

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Zmarł tutaj w maju prof. *Zygmunt Urbanyi*, znany pedagog, krytyk muzyczny i kompozytor (pozostawił m. in. kilka oper).

Kraków

W ramach *„Dni Krakowa"* odbyły się na dziedzińcu wawelskim *trzy koncerty orkiestry symfonicznej Polskiego Radia*, zwiększonej do 100 osób. Pierwszy koncert pod dyr. *Grzegorza Fitelberga* odbył się dnia 5 czerwca. Wykonano utwory Żeleńskiego, Morawskiego, Szymanowskiego, Ekiera i Szałowskiego. Następnym koncertem poświęconym twórczości Moniuszki w dniu 8 czerwca dyrygował *Mieczysław Mierzejewski.* Udział w koncercie wziął chór krakowski oraz soliści Ewa Bandrowska-Turska, Aleksander Michałowsk i Janusz Popławski. Koncert ten był transmitowany do Ameryki. Trze-

cim koncertem dnia 10 czerwca dyrygował *Grzegorz Fitelberg,* solistą był pianista Henryk Sztompka. Wykonano utwory Woytowicza, Wallek-Walewskiego, Palestra, Karłowicza i Paderewskiego. Sukces artystyczny koncertów był ogromny.

Lwów

Dr. Witold Ziembicki, prof. historii medycyny na uniwersytecie lwowskim wydał I-ą część dzieła p. t. *„Myśliwstwo a muzyka"*. Autor omawia w tym dziele polskie utwory operowe i wokalne, których tematy względnie teksty mają coś wspólnego z myśliwstwem. W II-ej części swej pracy omówi autor właściwą muzykę myśliwską t. j. pobudki, fanfary, rogi etc.

*

Rozgłośnia Polskiego Radia we Lwowie nadała w czasie Dni Lwowa specjalny koncert, poświęcony kompozytorom lwowskim.

*

Zarząd miejski we Lwowie uchwalił oddać dzierżawę teatru miejskiego p. Warneckiemu.

Łódź

Rada naczelna Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych oraz kapituła odznaki honorowej Zjednoczenia przyznały odznakę honorową pierwszego stopnia łódzkiemu *tow. śpiewaczemu „Harmonia"*.

*

W łódzkiej Filharmonii odbyła się w maju uroczysta *akademia ku czci Karola Szymanowskiego*. Wykonano szereg utworów symfonicznych, fortepianowych, skrzypcowych, oraz pieśni. Wykonawcami byli: E. Umińska, J. Baranowiczówna, G. Bacewiczówna, E. Szumpich, J. Sulikowski, chóry „Moniuszko" i „Echo" oraz orkiestra symfoniczna pod dyrekcją p. Prosnaka. Przemówienie poświęcone twórczości Zmarłego wygłosił J. Sulikowski.

Śląsk

Na posiedzeniu Magistratu m. Katowic uchwalono ufundować nagrodę muzyczną w wysokości 3.000 zł. za propagowanie i krzewienie w ciągu ubiegłego 15-lecia pieśni polskiej, a zwłaszcza śląskiej. Nagroda została ufundowana z okazji 15-lecia przyłączenia Śląska do Polski.

Toruń

W dniu 16 maja r. b. odbyła się w Toruniu *uroczysta akademia ku czci Karola Szymanowskiego.* W akademii wzięły udział połączone orkiestry symfoniczne Pomorskiego Tow. Muzycznego i 63 p. p. pod dyrekcją Lucjana Guttrego, Eugenia Umińska i Jerzy Stefan (skrzypce), Zofia Drexler Pasławska (śpiew), i Irena Kurpisz-Stefanowa (fortepian). Słowo wstępne wygłosił dyr. Piotr Perkowski.

Warszawa

Dnia 18 kwietnia r. b. odbyło się walne zebranie *Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej,* na którym wybrano zarząd T-wa w składzie następującym: prezes — prof. Zbigniew Drzewiecki, wiceprezesi Bolesław Woytowicz i dr. Konstanty Régamey, sekretarz — Barbara Podoska, skarbnik — Marian Neuteich, członkowie zarządu Michał Kondracki i Roman Palester.

Do komisji rewizyjnej T-wa wybrano Kazimierza Sikorskiego, Artura Taubego i Ryszarda Wernera.

Wreszcie do komisji kwalifikacyjnej, która ocenia utwory nadsyłane z Polski na Międzynarodowy Festival muzyki współczesnej weszli S. Barbag, Z. Drzewiecki, G. Fitelberg, J. Lefeld, K. Regamey, K. Sikorski, S. Śledziński.

*

13 maja w sali im. Melcera w Konserwatorium odbył się odczyt docentki Bronisławy Keuprulian p. t. *„O muzyce bez melodii"*.

*

Na tegorocznym popisie Konserwatorium Warszawskiego w sali Filharmonii wykonano trzy utwory absolwentów klas kompozycji a mianowicie: *Fugę na orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (klasa prof. W. Maliszewskiego), *Uwerturę na orkiestrę Stefana Kisielewskiego* (klasa prof. K. Sikorskiego) i *Koncert na fortepian z orkiestrą Zbigniewa Turskiego* (klasa prof. P. Rytla) Dyrygował *Walerian Bierdiajew.*

*

Młody kompozytor *Witold Lutosławski* wystąpił w dniu 8 czerwca przed mikrofonem Polskiego Radia, jako wykonawca własnej sonaty fortepianowej.

*

Instytut Fryderyka Chopina rozpoczął wydawanie *własnego czasopisma p. t. „Chopin"*, które poświęcone będzie wszelkim zagadnieniom w zakresie chopinoznawstwa. Pierwszy numer czasopisma zawiera artykuły, specjalnie uwzględniające dzieciństwo Chopina i Żelazową Wolę. Redakcja mieści się w Warszawie plac Dąbrowskiego 2/4 tel. 204-46.

*

Z inicjatywy stowarzyszenia *„Szklane domy"* w Osiedlu na Żoliborzu odbył się w tym roku szereg koncertów kameralnych z udziałem wybitnych artystów warszawskich. Stowarzyszenie posiada własną orkiestrę dętą i chór.

W i l n o

22 maja Polskie Radio nadało II kwartet smyczkowy *T. Szeligowskiego*. W dniu 27 maja rozgłośnia wileńska nadała na całą Polskę suitę symfoniczną „Niebieski Ptak" tegoż kompozytora.

Z a k o p a n e

W dniu 8-go czerwca w lokalu Klubu Zakopiańskiego odbyła się *uroczysta akademia* ku czci tak bardzo z Zakopanem związanego *Karola Szymanowskiego.* Referat o twórczości Zmarłego wygłosił prof. Zdzisław Jachimecki, po czym wspomnienia o twórcy „Harnasiów" wygłosili najbliżsi jego na terenie Zakopanego przyjaciele: dr. Karol Morawski, Helena Rojówna, Tadeusz Malicki i Rafał Malczewski.

P o l s k a m u z y k a i p o l s c y w y k o n a w c y z a g r a n i c ą

14 kwietnia odbył się w Wiedniu recital młodej pianistki warszawskiej *Janiny Rybczyńskiej;* program recitalu zawierał m. in. utwory *Szymanowskiego* i „Tryptyk" *Maciejewskiego.*

*

Zamieszkały stale w Jugosławii kompozytor polski *Ludomir Rogowski* napisał *„Symfonię radosną"*, opartą na t. zw. gamie „słowiańskiej" (c. d, e, fis, g, a, b, c).

*

Na międzynarodowym święcie muzycznym w Dreźnie wykonano kwartet

smyczkowy d-moll *Ludomira Różyckiego.*

*

Na międzynarodowym kongresie muzycznym, który odbył się w maju we Florencji Polskę reprezentował delegat ministerstwa W. R. i O. P. *dr. Stefan Lidzki=Śledziński.*

*

Pianistka polska *Halina Sembratówna* wystąpiła w Paryżu z własnym recitalem. Poprzednio występowała ona w Berlinie.

*

Pamięć *Szymanowskiego* została uczczona na *Międzynarodowym Festivalu muzyki współczesnej* w Paryżu przez wykonanie na początku festivalu IV=ej symfonii („Symfonia concertante"). Wykonawcami byli Zbigniew Drzewiecki i Grzegorz Fitelberg.

Poza tym z utworów polskich wykonany został II=gi koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga.

*

Śmierć *Karola Szymanowskiego* odbiła się szerokim echem w prasie zagranicznej. Wspomnienia i artykuły o zmarłym kompozytorze ogłosiły m. in. następujące pisma: „Gringoire", „Beaux Arts", „La Revue Musicale" (Paryż) „Tempo", „Lidove Noviny" (Praga), „Deutsche Allgemeine Zeitung" (Berlin), „Frankfurter Zeitung", „Nev York Herald Tribune", „La Nation" (Argentyna) etc.

*

Dnia 14-go czerwca rozpoczął się w Paryżu XII międzynarodowy kongres *konfederacji autorów i kompozytorów.* Muzykę polską na tym kongresie reprezentują A. Wieniawski i B. Woytowicz.

*

Dni 10 maja odbył się w Berlinie koncert młodych muzyków polskich, absolwentów Konserwatorium Warszawskiego. W koncercie wzięli udział: pianista Witold Małcużyński (Koncert f=moll Chopina), kompozytor i dyrygent Tomasz Kiesewetter, który dyrygował m. in. swoją „Uwerturą do opery komicznej", dyrygent Kazimierz Hardulak (I=a symfonia Beethovena), bas Michał Bułat-Mironowicz (aria z „Don Juana") oraz orkiestra berlińskiej Akademii Muzycznej, która akompaniowała solistom pod dyr. Tomasza Kiesewettera.

AUSTRIA

Z okazji 125=ej rocznicy istnienia *Towarzystwa przyjaciół muzyki* w Wiedniu, otwarta została wystawa, na której m. in. figurują cenne pamiątki bethovenowskie. Beethoven w r. 1826 (na rok przed śmiercią) mianowany został *członkiem honorowym* Towarzystwa. M. in. na wystawie znajduje się medal z wybitym napisem „Donnè par le Roy a Monsieur Beethoven". Medal ten otrzymał Beethoven od króla francuskiego za przysłaną partyturę „Missa solemnis".

*

Stanowisko *naczelnego dyrygenta opery wiedeńskiej* nie zostało po dymisji Weingartnera definitywnie obsadzone. Tymczasowo dyrekcja opery zaangażowała na występy gościnne szereg wybitnych kapelmistrzów z Furtwänglerem, Bruno Walterem i Knappertsbuschem na czele.

*

Ostatnio opublikowana została statystyka, obrazująca stan posiadania i rozwój *muzeów i bibliotek austriackich;* przedstawia się ona imponująco. Dział muzyczny np. Biblioteki Narodowej w Wiedniu posiadał w końcu roku 1936 — 28000 manuskryptów (w roku 1930 — 7000), 39000 druków muzycznych (12000) i 14000 książek o muzyce (2500). „Fundacja Hoboken", która gromadzi fotografie manuskryptów nutowych posiada obecnie 28000 reprodukcyj.

*

Rząd austriacki mianował specjalną komisję, mającą za zadanie zbadać, o ile słuszny jest zarzut stawiany często przez śpiewaków zagranicznych, iż strój orkiestr wiedeńskich jest *za wysoki.* Podobno rzeczywiście od czasów słynnego dyrygenta Schalka w operze wiedeńskiej przyjął się pogląd, że instrumenty nieco podwyższone brzmią w orkiestrze znacznie lepiej.

CZECHOSŁOWACJA

Kompozytor I. Krejczi napisał *trio na kontrabas, klarnet i fortepian.* Zespół taki nigdy jeszcze nie był użyty do tria.

FRANCJA

Z okazji otwarcia wystawy paryskiej Bouffes Parisiennes wystawiło operetkę p. t. *„Trzy walce"*, której akt pierwszy odbywa się w Paryżu podczas wystawy powszechnej 1867 r., akt drugi — podczas takiejże wystawy w r. 1900, akt 3-ci — w maju 1937 r. Libretto napisali L. Marchand i A. Willemetz. Muzykę z walców Johanna Straussa ułożył i własną dopełnił — *Oskar Strauss.*

*

W maju w paryskiej Opera Comique odbyło się *962-e przedstawienie* słynnej opery *„Cavalleria Rusticana"*.

*

Stowarzyszenie kompozytorów francuskich (La Société des Compositeurs de Musique) rozpisało na r. 1937 *trzy konkursy kompozytorskie*, dostępne jedynie dla kompozytorów francuskich. Są to: 1) *„Prix Fernand Halphen"* w sumie 3.000 fr. (utwór symfoniczny o 1-ej lub kilku częściach, czas trwania minimum 12 minut); 2) *„Prix Ambroise Thomas"* w sumie 1500 fr. (utwór na orkiestrę kameralną z fortepianem, czas trwania najwyżej 15 minut); 3) *„Prix Camille Saint-Saens"* w sumie 1000 franków (motet na chór mieszany a capella).

*

Znany krytyk muzyczny *Robert Bernard* wygłosił *odczyt* na temat treści poetyckiej w muzyce francuskiej. Odczyt ilustrowany był utworami Debussy'ego, Faurégo, Ravela, Satie'go, Poulenc'a i Schmitta wykonanymi na 4 ręce przez pp. Crozet i d'Arquennes.

*

Stowarzyszenie muzyki ludowej („La Fédération Musicale Populaire) zorganizowało *drugi kongres muzyki francuskiej w Paryżu* (15 — 17 maja). W kongresie wzięli udział m. in. następujący muzycy francuscy: Auric, Cantrelle, Casadessus, Delage, Dellanoy, Désormière, Gaillard, Ibert Ilaerée, Jaubert, Joliet, Koechlin, Honegger, Lazarus, Milhaud, Roussel, Radiguer etc.

*

W ramach wystawy paryskiej *„Société d'Education Musicale"* organizuje *międzynarodowy kongres poświęco-*

ny sprawom muzyki i koncertów dla dzieci i młodzieży. Przewodnictwo kongresu objął Roger Ducasse, generalny inspektor nauki śpiewu w szkołach Paryża. Do prezydium kongresu weszli poza tym Olga Samaroff Stokowska, Ernst Schelling, M. Walter, Damrosch (Nowy Jork), Robert Mayer (Londyn), Natalia Sac (Moskwa), Margit Varro (Budapeszt), Francisko Curt Lange (Montevideo) Manuel Borgunyo (Hiszpania), Leo Kestenberg (Praga).

*

W podziemiach kościoła św. Eustachego w Paryżu prowadzone są obecnie poszukiwania i badania, mające na celu odnalezienie *szczątków Rameau*, który w tym kościele został pochowany.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 77 *Louis Bierne*, długoletni organista katedry Notre Dame i autor szeregu utworów organowych.

GRECJA

W Atenach w sali Odeonu odbył się *koncert symfoniczny*, poświęcony twórczości wybitnego współczesnego kompozytora greckiego *P. Petridesa. Wy*konano następujące utwory: tryptyk symfoniczny „Preludium, aria i fuga", koncert fortepianowy, „Suitę jońską" oraz I-ą symfonię. Dyrygował M. Economides, jako pianista wystąpił sam kompozytor.

ITALIA

Mediolan zaprowadza u siebie *operę pod gołym niebem;* przedstawienia odbywać się będą w parku miejskim i będzie ich w bieżącym sezonie letnim 34.

*

Słynny śpiewak operowy *Tita Schipa* wydał w Rzymie swoje wspomnienia z blisko 30-o letniej kariery śpiewaczej. Książka ta zawiera mnóstwo anegdot o kompozytorach i śpiewakach.

*

Artur Toscanini dyrygował w Paryżu dwoma przedstawieniami „*Pelleasa i Melisandy*", po czym wyjechał *do Londynu*, gdzie poprowadzi szereg koncertów.

*

Francesco Malipiero ukończył operę „*Antoniusz i Kleopatra*".

*

„*Maggio fiorentino musicale*" (Florencki maj muzyczny) rozpoczęto już 27-go kwietnia operą *Verdiego* „*Luisa Miller*", której libretto osnute jest na dramacie Schillera „Intryga i miłość". Premiera odbyła się w obecności króla włoskiego. W dalszym ciągu festivalu z ciekawszych wykonań zanotować należy przedstawienie „*Pelleasa i Melisandy*" dane przez zespół paryskiej Opera Comique, operę „*Il deserto tentato*" *Caselli*, oraz oratoria „*Oedipus Rex*" *Strawińskiego* i „*La Passione*" *Malipiero*".

*

Pod protektoratem rządu włoskiego stworzono w Aleksandrii *eksperymentalną scenę operową*, której celem będzie ułatwianie młodym śpiewakom pierwszych kroków i umożliwienie im publicznych debiutów. Scena ta zainaugurowała swą działalność operą „*Rigoletto*".

*

Celem wyszukania młodych talentów śpiewaczych miasto Florencja zorganizowało *konkurs śpiewu*, do którego zgłosiło się 39 adeptek i adeptów

sztuki śpiewaczej, pochodzących przeważnie z Włoch południowych. Jednak tylko 9 osób zakwalifikowane zostało przez jury do konkursu publicznego na scenie teatru miejskiego, zaś żadna z nich nie wykazała wybitniejszych walorów głosowych. W szczególności nie znalazł się wśród uczestników konkursu *ani jeden tenor*, który to głos stanie się niedługo w Italii... rzadkością.

*

W sezonie 1935 — 36 stworzono we Włoszech *43 nowe opery*. Imponująca liczba!

NIEMCY

Słynna opera *Smetany „Sprzedana narzeczona“* obeszła w tym roku wszystkie trzy sceny operowe w Berlinie.

*

„Lipsk jako miasto muzyczne“ będzie hasłem wielkiej wystawy, która odbędzie się w Lipsku w r. 1938.

*

Firma *Telefunken* realizuje obecnie projekt francuskiego krytyka muzycznego *Emila Vuillermoza* polegający na tym, że nagrywa się na płytę np. kwartet smyczkowy *bez partii 1-ych skrzypiec*, którą pozostawia się do wykonania „żywego“ amatorowi muzyki kameralnej, nie mogącemu jej uprawiać z powodu braku odpowiednich partnerów. W ten sposób można będzie samemu wykonywać utwory kameralne. Nagrano już tą metodą szereg najcelniejszych utworów kameralnych Bacha, Haendla, Mozarta, Haydna, Beethovena i Schuberta. W niektórych z nich pozostawiono do wykonania partię fortepianową.

*

W archiwum w miejscowości Schönborn w Bawarii znaleziono *manuskrypt nieznanej opery Bernarda Pasquini'ego „Il Lisimaco“*. Opera ta powstała w r. 1681 w Rzymie na prośbę królowej Krystyny Sabaudzkiej. Libretto jej odnaleziono w bibliotece konserwatorium w Brukseli, natomiast autor i muzyka pozostawały nieznane do dzisiaj.

*

Filharmonicy berlińscy pod Furtwänglerem wyjechali na *wielkie turnee koncertowe* po Europie. Pierwszy koncert odbył się w sali Wielkiej Opery paryskiej. Program zawierał Symfonię D-dur Haydna, Koncert brandenburski Bacha, Bachanalię z „Tannhäusera“ Wagnera oraz „La Valse“ Ravela. Rozentuzjazmowana publiczność zmusiła Berlińczyków do odegrania nad program jeszcze jednego utworu, którym był wstęp do „Śpiewaków norymberskich“ Wagnera.

*

Opera w Berlinie wystawiła *„Legendę o niewidzialnym mieście Kiteż“* Rimskiego-Korsakowa.

*

Nowa opera Wolfa Ferrari'ego *„Il campiello“* osiągnęła w Berlinie wielki sukces.

*

W ramach międzynarodowego święta muzycznego w Dreźnie wykonano m. in. kilka utworów *kompozytorów słowiańskich* mianowicie: Koncert na fortepian z orkiestrą Jugosłowianina *Bożydara Kunca*, Rapsodię bułgarską „Bardar“ *Pantscho Wladigeroffa* i Sonatę na skrzypce i fortepian Czecha *Bolesłava Bomacka*.

*

W październiku r. b. odbędzie się w Hamburgu festival poświęcony twórczości *Brahmsa*, z okazji *40 letniej rocznicy jego śmierci.* Dyrygować będą Furtwängler i Jochum.

STANY ZJEDNOCZONE

Metropolitan Opera w Nowym Jorku wystawiła *nowy balet Strawińskiego* p. t. *„Gra w karty"*, osnuty na zasadach gry w pokera.

*

Jedna z wielkich wytwórni filmowych w Hollywood zawarła kontrakt z Arturem Toscaninim. Toscanini dyrygować ma ilustracją do wielkiego filmu muzycznego, w którym wezmą również udział skrzypkowie *Yehudi Menuhin i Fritz Kreisler*.

SZWAJCARIA

W dniu 12 maja w katedrze św. Piotra w Genewie odbyło się uroczyste nabożeństwo z okazji 50-tej rocznicy mianowania *Otto Barblana* organistą tego kościoła. Zasłużony ten muzyk był ponadto długoletnim prezesem Towarzystwa krzewienia śpiewu kościelnego („Société de chant sacré"), którą to godność piastuje do dnia dzisiejszego.

*

Szwajcarski związek muzyków-pedagogów obchodził w Lucernie *45-tą rocznicę* swego założenia. Związek liczy obecnie na terenie samej Szwajcarii niemieckiej 1200 członków, prezesem jego jest Emil Braun.

*

Teatr miejski w Zurychu wystąpił z dawno zapowiadaną premierą ostatniej opery *Albana Berga „Lulu"*. Inscenizował przedstawienie Karl Schmid-Bloss, dyrygował Robert F. Denzler.

*

Długotrwały *konflikt pomiędzy radiem szwajcarskim a właścicielami wytwórni płyt gramofonowych* zakończył się ugodą; definitywnie ustalono warunki, na których odbywać się mają w radio audycje z płyt.

WĘGRY

Węgierski narodowy związek towarzystw śpiewaczych organizuje z okazji 70-o letniej rocznicy swego założenia wielkie międzynarodowe *święto śpiewacze*, które odbędzie się w Budapeszcie od 5-go do 8-go września 1937 r.

*

Wobec zainteresowania, jakie wzbudziła podana przez nas w poprzednim numerze wiadomość o kursie dyrygowania prowadzonym przez *Hermanna Scherchena w Budapeszcie* donosimy, że kurs ten trwać będzie od 1-go lipca do 31 sierpnia r. b. ze współudziałem budapeszteńskiej orkiestry symfonicznej. Przedmiotem studiów będzie 9 symfonii Beethovena, 3 symfonie Haydna i 3 symfonie Mozarta. Zapisy zgłaszać należy pod adresem: *H. Scherchen, Szwajcaria, Winterthour — Musikkollegium.*

*

W Budapeszcie podjęto przygotowania do obchodu rocznicy *500 lecia muzyki cygańskiej;* 500 lat upłynęło od chwili, kiedy cyganie przybywszy ze Wschodu osiedlili się na Węgrzech. W programie obchodu przewidziany jest wielki konkurs orkiestr cygańskich.

Z. S. R. R.

Po warszawskim konkursie chopinowskim sowieccy uczestnicy konkursu Zak, Tamarkina, Goldfarb i Emalianowa otrzymali od rządu sowieckiego *honorową odznakę muzyczną*. Ponadto odznaczeni zostali orderem „*Czerwonego Sztandaru*" następujący muzycy: dyrektor konserwatorium w Moskwie Neuhaus, dyrektor konserwatorium w Kijowie Lufer oraz profesorowie klas fortepianu w tych uczelniach Goldenweiser, Fernberg i Igumnow.

*

Z powodu sukcesu, jaki odniosła wznowiona w Moskwie opera Glinki „*Rusałka*", znany, oficjalnie popierany kompozytor sowiecki *Dzierżyński* (autor opery „Cichy Don") proponuje wznowienie słynnej opery Glinki „*Życie za cara*", oczywiście po odpowiedniej korekturze tekstu i po zmianie tytułu.

*

Sergiusz Prokofiew pisze operę „*Borys Godunow*" do libretta osnutego na tekście Puszkina (podobnie jak opera Mussorgskiego).

*

W Leningradzie zmarł w wieku 55 lat *Michał Klimof*, profesor konserwatorium, swego czasu dyrektor słynnego chóru na dworze carskim.

*

Projektowany na wrzesień *V-ty festival teatralny Z. S. R. R.* przybierze w tym roku specjalnie uroczystą formę, gdyż połączony zostanie z obchodem dwudziestej rocznicy rewolucji rosyjskiej. Przewidziane są cykle przedstawień od 1-go do 10 września w Moskwie, Leningradzie, Charkowie i Kijowie. Z imprez muzycznych zapowiadane są m. in. następujące: w Moskwie jeden balet Czajkowskiego, „Rusłan i Ludmiła" Glinki i nowa opera Dzierżyńskiego; w Leningradzie nowa opera A. Tchichko „Pancernik Patiomkin", jedna z oper Rimskiego-Korsakowa i balet „Rewolucjoniści" B. Assafiewa.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH *)

Biegański Mieczysław: „Podobieństwa i różnice w twórczości Chopina i Szymanowskiego". *Kurier Literacko-Naukowy* Nr. 16 dodatek do „I. K. C." z dn. 12. IV. 37.

Bajkowski Jan: „Od preludiów do „Litanii". *Kurier Poznański* Nr. 157 z dn. 8. IV. 37.

Chybiński Adolf: „Muzyka i tańce ludowe hiszpańskie w dawnej Polsce". *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 3 (dodatek do „*I. K. C.*" z dnia 11.I.37).

*) Z powodu braku miejsca nie jesteśmy w stanie zamieszczać w tym dziale *wszystkich* artykułów muzycznych, ograniczając się jedynie do przytoczenia ich części.

Chybiński Adolf: „O odrodzeniu muzyki staropolskiej". *Polska Zbrojna* z dn. 27.I. 37. Nr. 27.

Chybiński Adolf „Karol Szymanowski (1883 — 1937)". *Dziennik Lwowski* Nr. 89 z dn. 1. IV. 37.

Domański Kazimierz: „Jak kucharz został... twórcą narodowej opery? *Kurier Literacko-Naukowy* Nr. 22 z dn. 24. V. 37 r.

Drzewiecki Zbigniew: „Chopin a jego odtwórcy". *Kurier Warszawski.*

Fellenius K. G.: „Fryderyk Szopen a Szwedzi". *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 52 (dodatek do „*I. K. C.*" z dn. 25.XII. 36).

F. J. „Kiedy sprowadzimy prochy Chopina?". *Dziennik Poranny* z dn. 23. V. 37 r.

Hordyński Władysław: „Autograf Józefa Haydna w bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie, *Polska Zachodnia* z dn. 14. II. 37.

Horzyca Wilam: „U drogowskazu". *Pion* z dn. 29. IV. 37. Nr. 17.

Hulewicz Witold: „Chopin idzie w lud". *Kurier Poranny.* Nr. 64 z dn. 5. III. 37.

Jachimecki Zdzisław: „Kołysanka Chopina". *Kurier Literacko-Naukowy*" Nr. 17. Dodatek do Nr. 107 „I. K. C.".

Jachimecki Zdzisław: „Dzisiejsze Niemcy". *I. K. C.* z dn. 11. IV. 37. Nr. 99.

Kamieński Łucjan: „Maj i muzyka w Dreźnie"; *Kurier Poznański* Nr. 242 2. VI. 37.

J. Konrad: „Na marginesie konkursu chopinowskiego", *Marchołt* R. III Nr. 3.

Kochański Wacław: „Międzynarodowy konkurs skrzypków w Brukseli". *Kurier Warszawski.*

Kondracki Michał: „Artysta-pedagog (Herman Scherchen)". *Pion* Nr. 4 z dn. 28.I. 37.

Kondracki Michał: „Muzyka współczesna na estradzie i przed mikrofonem". *Pion* Nr. 5 z dn. 4.II. 37.

Kondracki Michał: „Karol Szymanowski". *Pion* Nr. 13 z dn. 1. IV. 37.

Kondracki Michał: „Po konkursie chopinowskim". *Pion* z dn. 18.III. 37.

Korab Jerzy: „Roman Statkowski" *Kultura* Nr. 4 z dn. 24.I. 37.

Korab Jerzy: „Muzyka w Poznaniu". *Kultura.* Nr. 5, 6, 8, 9.

L. H.: „Fritz Kreisler o sobie". *Gazeta Polska* Nr. 20 z dn. 20.I. 37.

Lissa Zofia: „O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych". *Wiedza i Życie* Nr. 6. (Rok 1937).

Łobaczewska Stefania: „Wieczory, o których się nie prędko zapomni". *Kurier Poranny.* Nr. 36 z dn. 5.II. 37.

Łobaczewska Stefania: „Prawda i mit o początkach muzyki europejskiej". *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 7. (dodatek do „*I.K.C.*" z dnia 8.II. 37.

Łapszin Iwan: „Chopin w muzyce rosyjskiej". *Przegląd Współczesny.* R. XVI. Nr. 1.

Maklakiewicz Jan: „Sport, muzyka i śpiew". *Kurier Poranny.* Nr. 68 z dn. 9. III. 37.

Melcer Wanda: Konkurs chopinowski. Koncert pod ciśnieniem stu atmosfer". *Kurier Poranny* z dn. 14. III. 37.

Melcer Wanda: „Film o Ignacym Paderewskim". *Kurier Poranny* z dnia 23. III. 37.

Maszyński-Krzewiński Julian: „Wspomnienia z dziejów „Lutni". *Gazeta Polska* z dn. 15. V. 37.

Młodziejowski Jerzy: „Karłowicz na tatrzańskim szlaku". *Kultura.* Nr. 7 z dn. 14. II.37.

Mł. J. „Szymanowski a Poznań". *Kurier Poznański* Nr. 155 z dn. 7. IV. 37. *Poznański* Nr. 147 z dn. 2. IV. 37.

Morawski Józef: „Jak francuski lutnista po Polsce wojażował"... *Kurier Poznański.* Nr. 3 z dn. 3.I. 37.

Morcinek Gustaw: „Tańce Śląskie". *Gazeta Polska* z dn. 20. V. 37 r.

Noskowski Witold: „Święty Graal — co to takiego?". *Kurier Poznański*". Nr. 101 z dn. 4. III. 37.

Nowaczyński Adolf: „Ariel i Calibany". *Prosto z Mostu.* Nr. 53—54.

Opieński Henryk: „Smutne dni nad Lemanem". *Kurier Poznański* Nr. 157 z dn. 8. IV. 37.

Osmólska Bożena: „Jakie pląsy i tany były znane w dawnej Polsce"? *Kurier Poznański.* Nr. 63 z dn. 10.II.37.

Piotrowski M.: „Potrzeby muzyczne Krakowa". *Czas.* Nr. 28 z dn. *Prosto z Mostu* Nr. 17 (125) z dn. 11. IV. 37. poświęcony Karolowi Szymanowskiemu.

Regamey Konstanty: „Michał Kondracki". *Wieczór Warszawski* z dn. 2. V. 37.

Reiss Józef: „Materiały do biografii Józefa Elsnera". *Zaranie Śląskie.* Katowice, 1936. Zeszyt 4, str. 254—261.

Reiss Józef: „Paradoksalność opery". *Kurier Literacko-Naukowy*" Nr. 19. Dodatek do „I. K. C." z dn. 3. V. 37.

Rytel Piotr: „Życie muzyczne stolicy". *Kultura.* Nr. 5, 6. 8.

Schoen F.: „Nowoczesne płyty dźwiękowe". *Antena.* R. IV. Nr. 1 z dn. 3.I. 37.

Sygietyński Tadeusz: „Dziedzictwo po Karolu Szymanowskim". *Tygodnik Ilustrowany* Nr. 15.

Sukertowa Biedrawina Emilia: „Pieśni ludowe Mazurów Pruskich". *Kurier Warszawski* z dn. 12. III. 37 r.

Stadler Alfred: „Jubileusz organizatora polskiego ruchu śpiewaczego Rajmunda Pragłowskiego". *Dziennik Polski.* (Lwów) z dn. 23.I.37.

Szczepańska Maria: „Bela Bartok". Dodatek do *Dziennika Polskiego.* Nr. 346 z dn. 13.XII.36.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TW
MP

SPIS RZECZY

Str.

Dr. JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI: „Ewolucja harmoniki współczes-nej" 327

DR. KONSTANTY REGAMEY: „Muzyka polska na tle współczes-nych prądów" 341

JERZY WALLDORF: „Problem słuchacza muzyki współczesnej w Polsce" 352

STEFAN KISIELEWSKI: „Oblicze duchowe muzyki współczesnej" . 357

ANDRZEJ PANUFNIK: „Abstrakcja w muzyce współczesnej (refle-ksje i uwagi) 365

ZYGMUNT MYCIELSKI: „Chodzi o muzykę..." 369

MICHAŁ KONDRACKI: „Tegoroczne festivale muzyczne w Paryżu" 371

WŁADYSŁAW RACZKOWSKI: „Poznański Chór Katedralny w Pa-ryżu" 378

DR. STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI: „Międzynarodowy kongres mu-zyczny we Florencji" 380

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Lipiec – Sierpień

Zeszyt VII–VIII
(XX–XXI)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Józef Michał Chomiński
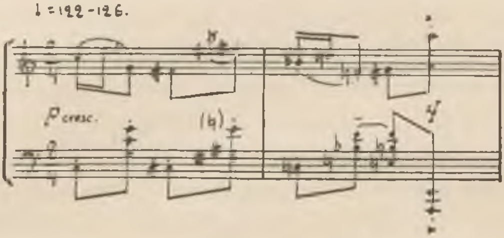
EWOLUCJA HARMONIKI WSPÓŁCZESNEJ

Zjawiska harmoniczne, które jeszcze niedawno były uważane za wręcz rewolucyjne, dziś dla historyka nie są czymś nagłym i niespodziewanym, albowiem w okresie poprzedzającym nasze czasy dadzą się odnaleźć związki przyczynowe z teraźniejszym stanem rzeczy, wyznaczające zarazem bieg ewolucyjny nowej harmoniki. W odróżnieniu od czasów dawniejszych rozwój tej harmoniki dokonywał się w szybszym tempie, tak, że jeszcze jedne zdobycze nie zdołały należycie rozpowszechnić się, t. zn. stać się własnością ogółu nie zaś tylko jednostek, a już nowe wychodziły na widownię, utrudniając tym samym orientację w sytuacji. Trudności te znikają z chwilą, gdy na zmiany, jakie dokonywały się na gruncie nowszej harmoniki spoglądamy z perspektywy kilkudziesięciu lat. Jeżeli chodzi o uchwycenie biegu ewolucyjnego harmoniki nowszej, to przełomowe znaczenie w tym względzie posiada twórczość kompozytorów, których największy rozkwit przypada na ostatnie dziesięciolecie XIX i pierwsze XX wieku. Już teoretycy niemieccy z drugiej połowy XIX wieku zdawali sobie dokładnie sprawę ze stanu, w jakim znalazła się wówczas harmonika. Nazwiska takie, jak Capellen, Mayerhofer, Polack, Ziehn, a przede wszystkim Stumpf są zbyt znane, żebyśmy musieli się nimi specjalnie zajmować. Jak wiadomo, teoretycy ci w rezultacie swych poszukiwań wyszli poza klasyczny system harmoniczny, wskazując na możliwości rozszerzenia zasięgu od-

niesień funkcyjnych i konstrukcyj akordowych, a tym samym na tworzenie nowych form dźwiękowych, co równocześnie z nowym oświetleniem problematu konsonansu i dysonansu było odpowiednikiem do praktyki harmonicznej, która zaistniała już w dziełach Wagnera i Liszta, a po ich śmierci doszła do najwyższego stopnia aktualności, otwierając drogę w kierunku dalszego rozbudowania systemu. Skoro „Trystan" jest według Kurtha objawem kryzysu harmoniki romantycznej, to dzieła ostatnich wielkich romantyków niemieckich, pracujących w kierunku wytkniętym przez swych poprzedników, muszą być uważane za wyraz dalszego tego kryzysu postępowania lub w ogóle za wyraz opanowania przez czynniki destrukcyjne dawnego systemu, który szybko kłonił się do upadku. Pogląd taki jest bez wątpienia słuszny, gdy spoglądamy na zdobycie późnego okresu romantycznego ze stanowiska harmoniki klasycznej; nawet w wypadku przyjęcia romantycznego systemu, będącego zresztą rozbudową systemu klasycznego, nie traci on również na swym znaczeniu. Faktem jest, że harmonika późnoromantyczna istotnie była drogą prowadzącą do przezwyciężenia systemu; pomimo tego jednak nie można odmówić jej zwartości i logiki w następstwach akordowych. W systemie klasycznym zwartość taką warunkowała podstawa tonacyjna, która była główną podporą przy wyznaczaniu odniesień funkcyjnych. Przy końcu XIX w. wyznacznik tonacyjny zeszedł już na plan dalszy, gdyż materiał dźwiękowy, zawarty w obrębie jednej gamy stał się nie wystarczający dla poczynań kompozytorskich, mających na celu rozbudowanie systemu. Wówczas rola wyznaczenia tonalnego materiału ograniczyła się tylko do funkcyjności.

Ten stan harmoniki późnoromantycznej reprezentuje najwymowniej harmonia Regera. Tonacyjne wyznaczenie przebiegów harmonicznych straciło wprawdzie u niego na swym znaczeniu, jednak mimo to pozostał on wierny ścisłemu funkcyjnemu ujmowaniu zjawisk harmonicznych (prawdopodobnie pod wpływem swego nauczyciela H. Riemanna), nie wychylając się poza rozbudowany system funkcyjny, co w porównaniu z innymi późnymi romantykami (np. z Mahlerem lub R. Straussem) nadało jego harmonice cechy konserwatywne, ale równocześnie zadecydowało o tym, iż stała się ona wykładnikiem ostatnich pozytywnych poczynań na gruncie systemu funkcyjnego. Zmiany, które przechodził system funkcyjny u innych współczesnych Regerowi kom-

pozytorów, zwłaszcza u Ryszarda Straussa, nie należą do tej samej kategorii przejawów ewolucyjnych; wielka ich ilość musi być zaliczona do przejawów destrukcyjnych. Dla zademonstrowania czysto pozytywnych właściwości harmoniki Regera posłużymy się następującym przykładem:



Max Reger: Aus meinem Tagebuch II, 10, t. 1—2.

Wobec zużytkowania prawie wszystkich tonów, znajdujących się w obrębie oktawy, trudno byłoby utrzymywać, że ta dwutaktowa fraza jest napisana w tonacji C-dur. Nie chodzi tu bowiem kompozytorowi o wyznaczenie tonacyjne postępów, lecz o odniesienie do jednego punktu centralnego, jakim jest tonika w postaci akordu $c+e+g$, jak największej ilości materiału dźwiękowego. Skomplikowana budowa harmoniczna niniejszej frazy odrazu zyskuje na jasności, gdy zwrócimy uwagę na akordy skrajne. Ze względu na to, że ostatni akord jest paralelą toniki (bez tercji), całość przebiegu została zamknięta w ramach bezpośrednich związków. Pozostałe trzy akordy środkowe odnoszą się do paraleli toniki: akord, występujący bezpośrednio przed nią, jest dominantą górną, następny (licząc w kierunku wstecznym) okazuje się akordem subdominanty mollowej z małą sekstą (akord neapolitański), trzeci zaś spełnia rolę nawiasowego odniesienia do akordu poprzedniego jako czterodźwięk dominantowy mollowej subdominanty. A więc pomiędzy akordami należącymi do prostych wyznaczników funkcyjnych wprowadzone zostały połączenia, które rozszerzyły znacznie sieć funkcyjną. Środkami, służącymi do tego, są obok prostych odniesień nawiasowych również ich dalsze komplikacje, objawiające się w stosowaniu odniesień tego rodzaju do jednego z członów nawiasu, co jest identyczne z wprowadzeniem związków łańcuchowych. Przynależność większej ilości akordów do paraleli toniki nie może być jeszcze dowodem zupełnego zniesienia znaczenia punktu centralnego ze względu na bliskość pokre-

wieństwa, zachodzącego pomiędzy skrajnymi akordami frazy. W tym przypadku można jedynie mówić o działaniu toniki z perspektywy dalszej. Dawniej ingerencja toniki była bezpośrednia; w późnym okresie romantycznym jej działanie odbywa się często za pośrednictwem pochodnych akordów tonicznych. Stwierdzenie to posiada wielką wagę przy badaniu ewolucji funkcji tonicznej, ponieważ jakość akordu tonicznego staje się wskaźnikiem przy pomocy którego z największą dokładnością możemy obliczać natężenie siły tonicznej. O ile chodziłoby o wskazanie, w jakim stosunku pozostaje siła toniki do rozszerzenia jej granic, to okaże się, że jest ona odwrotnie proporcjonalną do punktów wychyleń, znajdujących się na liniach współrzędnych systemu funkcyjnego. W podanym przykładzie mamy do czynienia z najprostszym pokrewieństwem, jakie w takim wypadku może zachodzić, mianowicie z pokrewieństwem paralelnym stopnia pierwszego i dlatego gdyby kompozytor nie był wprowadził wskazanych odniesień nawiasowych, byłoby ono w czasie powstania utworu przestarzałe.

Rozwój funkcji tonicznej odbywał się po linii komplikowania jej postaci. Na gruncie odchyleń paralelnych można wskazać na trzy etapy rozwoju, pokrywające się ze stopniami tych odchyleń: toniczne pokrewieństwa paralelne stopnia pierwszego są charakterystyczne dla epoki klasycznej; w okresie romantycznym aż do roku 1850 pojawiają się już pokrewieństwa drugiego stopnia, jednak największe ich nasilenie przypada na czas od r. 1850—1890; po roku 1890 przychodzą do głosu najbardziej skomplikowane formy zastępcze toniki. Oczywiście że pokrewieństwa paralelne toniki nie są jedynymi formami jej rozwoju. Ponadto występują na widownię skomplikowane dominanty przejściowe akordów toniki oraz jej analogie. W epoce klasycznej znaczenie toniczne posiadają tylko najprostsze konstrukcje akordowe, podczas gdy wszelkie komplikacje w tym względzie należą już do romantycznych właściwości harmonicznych. Obok wskazanych szczegółów, dotyczących zmian, jakie przechodził akord funkcji tonicznej, nie mniej ważną jest sprawa jego częstotliwości. Ze względu na to, że zazwyczaj w takich wypadkach bierze się pod uwagę najprostszą formę akordu tonicznego, sprawa ta pozostaje w związku z zagadnieniem poprzednim, albowiem już z chwilą użycia form toniki wyższego rzędu (pokrewnych 2 st. i dalszych) jesteśmy skłonni mówić o osłabieniu potencji toniki. Po roku 1850 prosty akord toniki zaczyna zanikać, dowodem czego

jest chociażby wstęp do „Trystana". Wprawdzie w twórczości Brahmsa występuje ponowna restytucja pierwotnej siły toniki, jednak dla ogólnego rozwoju harmoniki romantycznej fakt ten posiada mniejsze znaczenie, wobec tego, że inni kompozytorowie podjęli pracę, zapoczątkowaną przez Wagnera. W rezultacie tego już po roku 1890 siła toniki zaczęła objawiać się przeważnie tylko w jej formach wyższego rzędu. Lecz nie tylko przez komplikację samego akordu toniki siła jej słabnie. Na osłabienie wpływa również supremacja funkcyj dominantowych. Jak długo kompozytorowie ograniczali się tylko do prostych funkcyj dominantowych, sytuacja wcale nie była groźna. W prostych funkcjach dominantowych, zwłaszcza górnych, kryje się bowiem zapowiedź odprężenia tonicznego. Z chwilą stłoczenia na dłuższej przestrzeni różnych akordów dominantowych, nie pozostających względem toniki w stosunku bezpośrednim, co więcej, gdy spotęgowana ekspansja potencjalna nie znajduje ujścia w naturalny sposób, lecz za pomocą licznych, nowych pod względem konstrukcyjnym połączeń zwodniczych, wówczas nawet przy chwilowym pojawieniu się toniki wewnątrz takiego szeregu nie może ona już opanować sytuacji, sprawiając niejednokrotnie wrażenie czegoś obcego. Są to już przejawy wyrafinowanej, późnoromantycznej techniki harmonicznej, które poprzedzały bezpośrednio upadek systemu funkcyjnego. W związku z następstwami zwodniczymi pozostaje specjalny ich rodzaj, występujący pod nazwą przesunięć. W podanym przykładzie (1) możemy obserwować to zjawisko, gdy ograniczymy się wyłącznie tylko do zbadania następstwa akordów drugiego i trzeciego, abstrahując od całokształtu przebiegu harmonicznego frazy. Wtedy akord *fis* + *ais* + *cis* + *e*, interpretowany jako funkcja górno-dominantowa, powinienby rozwiązać się na *h*+*dis*+*fis*. Tymczasem zamiast domniemanego akordu występuje trójdźwięk zbudowany na jego dolnej sekundzie. Nic więc przeto dziwnego, że takie przesunięcie właściwych rozwiązań musiało paraliżować, a nawet znosić siłę odprężeniową toniki i stawiać pod znakiem zapytania jej rolę.

Połączenia, znajdujące się pomiędzy akordami skrajnymi cytowanej frazy z miniatury Regera, wprowadzają nas na teren techniki połączeń, używanych wewnątrz składników konstrukcyjnych formy, jakimi są frazy i zdania. Prawidłowość stosowanych tam następstw wypływa z użycia zależności nawiasowych, które, jak wiadomo, bynajmniej nie są czymś nowym, gdyż pojawiły się

razem z systemem dur=moll. Ich nowe oblicze nie tkwi przeto w samym zjawisku nawiasowości, lecz w formach akordowych funkcyj, użytych dla jego realizacji. Najstarsza forma zależności nawiasowej, występująca pod postacią t. zw. dominanty wsta=wionej, przez długi czas oddziaływała na jakość tego rodzaju po=łączeń, skłaniając kompozytorów do szukania środków w rzę=dzie funkcyj górno=dominantowych. Dopiero muzyka romantycz=na, a przede wszystkim noworomantyczna, rozszerzyła zasięg możliwości w tej dziedzinie, sięgając do funkcyj innych i ich bardziej skomplikowanych form. Wówczas przy nawiasowych zależnościach wypływa na widownię subdominanta, oraz jej funkcje pochodne, trójdźwięk i czterodźwięk jej mollowej formy. Na tej samej drodze rozbudowy zostały one później wykorzysta=ne przy związkach łańcuchowych. Ponadto do zależności nawiaso=wych i związków łańcuchowych zostały wprowadzone formy wspomnianej funkcji, uzyskane drogą kroczenia następstw po linii paralelnej, oraz tego samego rodzaju funkcje toniczne. A gdy do tego jeszcze dodamy, że im bardziej zbliżamy się do wieku XX, tym bardziej zależności nawiasowe stają się tworami wielo=członowymi, jednoczącymi w sobie różne rodzaje akorów funk=cyjnych, wtedy staje się zupełnie jasnym, jak dalece musiała być zachwiana, a nawet w wielu wypadkach wręcz zniesiona wyrazi=stość tonacyjna utworów. Spowodowało to oczywiście trudności w strukturze schematu modulacyjnego dzieła, tak że już w ostat=niej ćwierci XIX wieku wyłącznymi kryteriami modulacji stały się właściwości tematyczno=formalne, a nie harmonika.
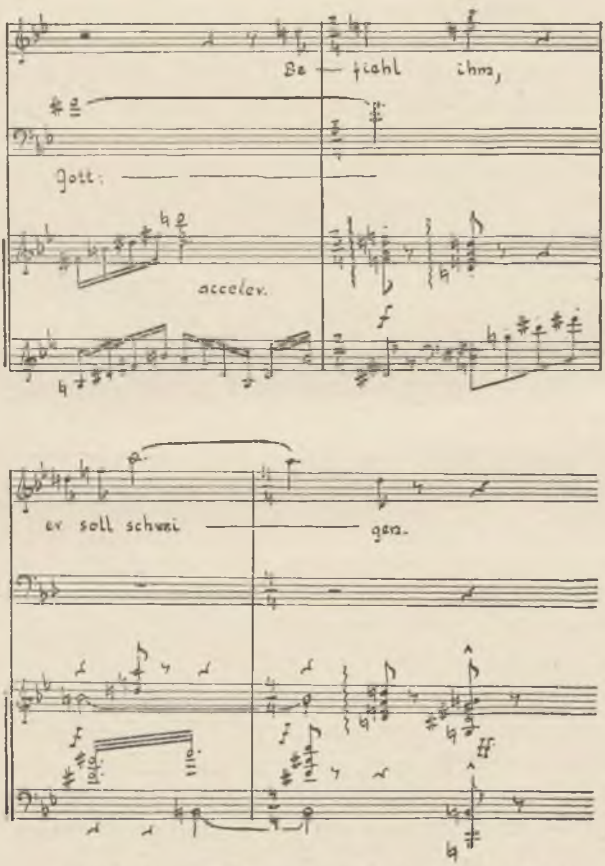
Równoczesne z rozbudową sieci funkcyjnej idą zmiany w dźwiękowym ujęciu akordów; postępując wprawdzie w dwóch odmiennych kierunkach, jednak prowadzą one do jednego celu, mianowicie do czysto dźwiękowego, pionowego pojmowania zja=wisk harmonicznych.

Pierwszy rodzaj tych zmian polega na usamodzielnianiu się dotychczasowych dysonujących tworów akordowych, oraz na rozszerzaniu pojemności akordowej w kierunku zużytkowania w jednym akordzie większej ilości różnych tonów. Kurth w swym dziele o harmonice romantycznej pokazał, jak to Wagner wpro=wadza w „Trystanie" akordy septymowe i nonowe na miejsce dawnych trójdźwięków, mających na celu niwelację napięcia. Dziś tym bardziej nikt nie mółby zaprzeczyć, że akordy te, jako środki niwelacyjne napięcia, spełniają w odnośnych miejscach

istotnie zupełnie dobrze zadanie dawnych trójdźwięków. Wobec zachodzącej wskutek tego przemiany we własnościach energetycznych akordów znika dawniejsza odpowiedniość pomiędzy konsonansami i dysonansami muzycznymi a akustycznymi, ponieważ dysonanse akustyczne zyskały z punktu widzenia muzycznego znaczenie konsonansów. Dalszy rozwój w tym kierunku odbywał się na gruncie niemieckim zwolna, a dopiero szybsze tempo w tym względzie nadała rozwojowi harmoniki muzyka impresjonistyczna. Kompozytorowie niemieccy pracowali natomiast nad rozszerzeniem pojemności akordów, przy czym czynności te szły w dwóch kierunkach: 1. w kierunku wykorzystania możliwości, jakie dawał w tym wypadku system funkcyjny, mianowicie przez tworzenie nowych form dominant podwójnych, oraz dźwięków dominantowo-tonicznych, 2. w kierunku dodawania do gotowych form akordowych interwałów nowych, niezależnych od systemu funkcyjnego. Nie bez znaczenia dla kształtowania się nowych środków harmonicznych było również stosowanie trójdźwięków eliptycznych (bez tercji), co w porównaniu z rozbudową pojemności akordowej stanowi czynność przeciwną, bo polegającą na redukcji części składowych akordu. Jak długo trójdźwięk eliptyczny był w utworze tworem epizodycznym, z łatwością można było oznaczyć jego przypuszczalną fizjognomię funkcyjną. Sytuacja uległa zmianie dopiero wówczas, gdy zaczęła przejawiać się supremacja tych trójdźwięków na większej przestrzeni, mnogość ich bowiem z powodu neutralnego ich charakteru godziła w wyrazistość funkcyjnych zależności. Według dotychczasowego stanu badań Liszt był pierwszym kompozytorem, który stosował te trójdźwięki na większej przestrzeni. Dalszy rozwój w tym kierunku odrywa się od terenu niemieckiego, a znadując swe przedłużenie u Griega, przenosi się wkońcu na grunt francuski. Skoro mowa o właściwościach dźwiękowych akordów, nie można pominąć techniki alteracyjnej, która przyczyniła się do spotęgowania ostrości brzmienia powstałych przy jej pomocy akordów, osłabiając retrospektywnie działanie dawniejszych akordów dysonansowych. Dla harmoniki współczesnej pierwszorzędnej wagi jest ostatnie stadium techniki alteracyjnej, kiedy to przy wzmożonym działaniu tonów alterowanych nastąpiło równocześnie ich swobodne traktowanie, wskutek czego technika ta zaczęła kostnieć w swych podstawach. Podobne przejawy stwierdzamy ok. r. 1900 w zakresie wtórnych

zjawisk harmonicznych (t. zn. opóźnień, nut zamiennych, przej-ściowych itp.), a wszystko to razem wzięte było zapowiedzią zbliżającego się nowego pojmowania harmonicznego.

Z pomiędzy środków harmonicznych, które w wielkim stopniu przyczyniły się do osłabienia fundamentów systemu funkcyjnego, a zarazem wskazywały jasno dalszą drogę, było przenikanie się akordów pokrewnych. Kombinacje te uderzyły z całą siłą w założenia systemu, zacierając z jednej strony granice pomiędzy dźwiękami pozostającymi względem siebie w stosunku paraleli, z drugiej zaś znosząc najistniejszą cechę systemu, t. zn. dwoistość trybu (dur i moll). Takie kombinacje trójdźwięków paralelnych, oraz opartych na wspólnym tonie zasadniczym wskazały na dalsze możliwości, doprowadzając do łączenia akor-



R. Strauss „Salome": t. 3—6 po nr. 215.

dów paralelnych wyższego rzędu. Pierwszym kompozytorem, który na tym polu doszedł do wprost rewelacyjnych odkryć, był Ryszard Strauss. W jego „Salome“ spotykamy skojarzenia, będące w czasie powstania dzieła (r. 1905) czymś zupełnie nowym. Skojarzenia takie widoczne są w przykładzie, podanym na str. 334.

Z punktu widzenia ewolucji harmoniki funkcyjnej zjednoczenie trójdźwięków $d+f+a$ i $h+dis+fis$ jest rezultatem równoczesnego wystąpienia harmonii $d+f+a$ z akordem zmienionym jej paraleli drugiego rzędu. To nader skomplikowane skojarzenie, wykraczające poza granice praw obowiązujących w systemie funkcyjnym, prowadzi już w prostej linii do bitonalności.

Z powyższych naszych rozważań wynika, że zdobycze muzyki niemieckiej, jakkolwiek dotyczyły w pierwszym rzędzie rozbudowy dawnego systemu funkcyjnego, stały się bardzo ważne dla rozwoju harmoniki współczesnej. Przezwyciężenie tonacyjności nie tylko rozszerzyło granice funkcyjnego ujmowania, ale równocześnie dało możność wykorzystania całego materiału dźwiękowego, wypełniającego przestrzeń oktawy — a to dla nowych założeń harmonicznych posiada przecież znaczenie pierwszorzędne. W związku z większą ilością materiału pozostają poszukiwania w zakresie nowego upostaciowania akordów, do czego w wielkim stopniu była pomocną technika alteracyjna, oraz powstałe nowe formy akordów wstawionych; pomimo teoretycznych wskazań, dotyczących struktury akordowej, odbywało się to swobodnie, ponieważ wszelkie nowe koncepcje dźwiękowe, jakie zwykliśmy uważać za konstrukcje pochodne uzyskane przez alterację, czy przez wprowadzenie akordów, przejściowych, powstawały w umysłach kompozytorów jako gotowe twory, jako spontaniczne, jednolite koncepcje, dźwiękowe. Niepohamowany pęd w wynalazczości dźwiękowej, oraz kostnienie akordów alterowanych i wtórnych zjawisk harmonicznych oddalało kompozytorów od funkcyjności i zwracało ich w stronę absolutnej dźwiękowości, t. zn. do tego czynnika harmonicznego, bez którego nowy system harmoniczny byłby nie do pomyślenia. W końcu u jednego z ostatnich romantyków niemieckich pojawiły się zupełnie już jawne skłonności do bitonalizmu.

Chociaż muzyka impresjonistyczna była reakcją przeciwko muzyce niemieckiej, to jednak w rozwoju nowej harmoniki zdobycze ich uzupełniają się wzajemnie. Trwałą zasługą impresjonizmu było odkrycie „czystego dźwięku“, uwolnionego od związków

funkcyjnych. A więc nastąpiło tu wyciągnięcie ostatecznego wniosku z dążeń, jakie przejawiły się na gruncie niemieckim. Wydoskonalenie absolutnej dźwiękowości pociągnęło za sobą powstawanie nowych sposobów łączenia akordów, a przede wszystkim miało wpływ na kształtowanie się nowych form akordowych. Ostatni szczegół nie oznacza bynajmniej, że dawne formy akordowe zaczęły zupełnie zanikać; trójdźwięki, akordy septymowe i nonowe utrzymały się jeszcze nadal, a zmianie uległo jedynie ich traktowanie. Posiadają one bowiem znaczenie jako elementy palety barwnej, a nie mają znaczenia funkcyjnej fluktuacji energetycznej, polegającej na uzależnionej od pewnej osi zmienności napięć. Nadzwyczaj dogodnym przykładem dla ujawnienia takiego ujednostajnienia energetycznego były równoległe pochody akordów, przy których nawet dawne konstrukcje dźwiękowe, (trójdźwięki, akordy septymowe i nonowe) stawały na usługi nowych efektów harmonicznych. Obok paralelizmu zachodzą tam dość często ostinata, będące wyrazem zatrzymania się na jednym lub dwu skojarzeniach akordowych, wykorzystanych jako podstawa harmoniczna dla rozwijającego się na niej toku melodycznego. Ponadto stosowana jest również większa ruchliwość w zmienności akordowej — i to nawet przy użyciu dawniejszych form akordowych; jednak w takich wypadkach następstwa tworzą odmienne stosunki, wykluczające interpretację w sensie funkcyjnym. Z nowych konstrukcyj dźwiękowych spotykamy akordy kwartowe, kwartowo-kwintowe, całotonowe, oraz twory syntetyczne, powstałe z połączenia dwóch dawnych form akordowych, przesuniętych o pewien interwał.

W odróżnieniu od muzyki niemieckiej w okresie impresjonistycznym można stwierdzić oddziaływanie czynnika tonacyjnego, co pozostaje w związku z zainteresowaniem się melodiami ludowymi. Przeważnie chodzi tu o tonacje kościelne i skale pentatoniczne, które nadzwyczaj dobrze zespalają się z równoległą akordyką i ostinatami. Pomimo posługiwania się tonacjami, nie zawsze wyłącznie one decydują o charakterze tonalnym utworu. Niekiedy tło harmoniczne, na którym rozprzestrzenia się melodia, nadaje jej odmienne oświetlenie tonalne. W ten sposób zasięg kryteriów tonalnych zostaje rozszerzony do dwóch współczynników, mianowicie do tonacyjnego następstwa dźwięków melodii i do podstawy harmonicznej, wskutek czego tonacyjność przestaje być wyłącznym wskaźnikiem, decydującym o wła-

ściwościach tonalnych dzieła. Podczas gdy we wskazanym przypadku nowe ujęcie tonalne nie było koniecznością, lecz tylko wynikało z licznych możliwości ujęcia tonalnego tkwiących w tonacyjności, to z chwilą oparcia dzieła o szereg całotonowy sytuacja uległa zmianie. Szereg całotonowy, jako twór pozbawiony zmienności interwalowej, przez równouprawnienie swych składników musiałby powodować bezwyrazistość stosunków harmonicznych i tym samym przyczyniłby się do zacierania elementarnych właściwości organizmu muzycznego. Dopiero przez umiejscowienie go na podstawie harmonicznej, uzyskanej chociażby przy pomocy segregacji jego składników, zaczyna w nim pulsować życie, albowiem energia potencjalna podstawy nabiera większego znaczenia, łącząc się z pewnymi składnikami szeregu w kompleksy ześrodkowujące (analogiczne do dawnej osi tonicznej), wobec których inne składniki spełniają rolę odśrodkową. Przejawy tej nowej mechaniki energetycznej wychodzą zwłaszcza wtedy wyraźnie na jaw, gdy obok podstawy ześrodkowującej i szeregu całotonowego znajdą się dźwięki nie wchodzące w ich skład; ułatwiają one bowiem rozgraniczenie przeciwległych tworów energetycznych. Ta nowa technika harmoniczna, zapoczątkowana zaledwie w kilku dziełach Debussy'ego, znajduje swe przedłużenie w sytemie centrowym Skriabina. Zamiast szeregu całotonowego wprowadza Skriabin sztucznie skonstruowane skale, tworząc materiał dla czynnika ześrodkowującego. Przy technicznym realizowaniu swej harmoniki zwraca on baczną uwagę na podkreślenie przeciwstawności względem czynnika ześrodkowującego i w tym też celu tworzy skojarzenia, dążące do syntezy materiału skali, oraz inne polegające tylko na pewnym jego wyborze, a nawet wprowadza tony nie wchodzące w skład skali.

System harmoniczny Skriabina stał się bezpośrednim poprzednikiem nowego systemu tonalnego. Lecz w czasie krystalizacji nowego systemu konsekwencje, wypływające z dotychczasowego rozwoju harmoniki, sprowadzały niejednokrotnie kompozytorów do poczynań harmonicznych takich jak bitonalność, która rozwijała się bądź niezależnie od systemu, bądź też na jego gruncie. Podstawy bitonalności mieszczą się nie tylko w końcowej fazie niemieckiego romantyzmu, na co już poprzednio wskazaliśmy, ale również niezależnie od tego występują u Debussy'ego. Mamy tu na myśli odmienne formowanie tonalne linij melodycz-
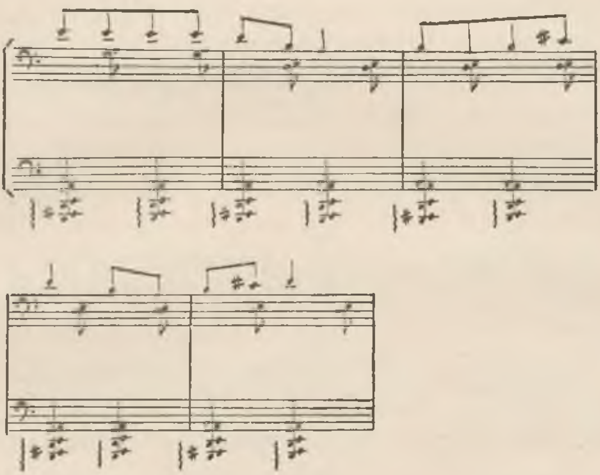
nych, wykazujących strukturę tonacyjną. Czynność ta prowadzi do usamodzielnienia się podstawy harmonicznej, która w wypadkach przyjęcia oblicza tonacyjnego musi z kolei doprowadzić do bitonalności [1]). Debussy wskazał tylko drogę w tym kierunku, sam zaś nie próbował swych sił w konsekwentnym rozwijaniu odkrytych przez siebie możliwości. Tego dokonali dopiero jego następcy, Ch. Koechlin i A. Roussel, a pierwszy z nich nawet przekroczył następnie zakres łączenia dwóch tonacyj i wstąpił na drogę politonalności. Do ostatecznego wydoskonalenia się techniki politonalnej przyczynił się Karol Szymanowski, dowodem czego jest finale z jego kwartetu op. 37 (z r. 1917), gdzie wszystkie cztery głosy są jak najściślej utrzymane w czterech odmiennych tonacjach.

Zmiany, jakie dokonywały się w harmonii w okresie 1890 — 1910, spowodowały całkowite przeobrażenie jej podstaw energetycznych, wskutek czego nowy system tonalny otrzymał odmienny od systemu funkcyjnego rozkład sił. W systemie funkcyjnym głównym motorem przebiegów tonalnych był ruch, wyznaczony początkowo przez proste funkcje dominantowe, do czego z biegiem czasu dołączyły się bardziej skomplikowane formy akordowe. Tonika jako wyraz wstrzymania ruchu nie była działającą przyczyną, lecz tylko rezultatem, gdyż rolę początkowej energii tonalnej odgrywała w tym systemie dominanta. Dlatego więc w harmonice funkcyjnej gra sił odbywa się pomiędzy ruchem a jego wstrzymaniem. W tym właśnie leży wielka różnica pomiędzy tonalnością współczesną a tonalnością dur-moll. Podczas gdy w systemie dur-moll największy ruch panował na przestrzeni poszczególnych odcinków, przybierających postać mniej lub więcej rozbudowanej kadencji, to podstawy nowej tonalności tkwią wześrodkowaniu energii na poszczególnych odcinkach, a właściwości ruchowe występują jako czynniki odśrodkowe. A gdy do tego jeszcze dodamy, że same przejawy ruchowe trwają tu w porównaniu zześrodkowaniem krótko, to ustosunkowanie się jakościowe napięć w obydwóch systemach okaże się diamentralnie różne, albowiem w tonalności dur-moll chodziło o paraliżowanie czynników ruchowych przez oddziaływanie akordów tonicznych, dziś zaś przeciwnie chodzi o przełamywanie ześrod-

---

[1]) Za bardziej właściwe uważam określenia „bitonacyjność" i „politonacyjność".

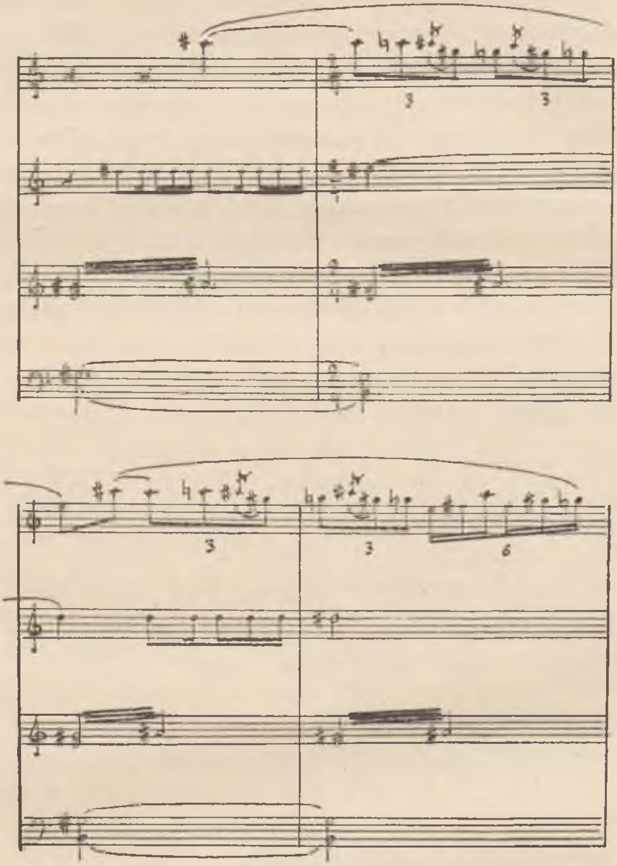
kowania. Odźwierciadleniem tego rozkładu sił są współczynniki nowego sytemu: dynamika oporu, stanowiąca podstawę ześrodkowania, oraz momenty będące wykładnikiem przejawów odśrodkowych. Konkretyzowanie dynamiki oporu odbywa się za pomocą poziomego i pionowego układu tonów. W wypadku gdy istnieje wyłącznie tylko czynnik poziomy, co jest zjawiskiem rzadszym, z reguły mamy do czynienia ze specyficznym, stale powtarzapącym się następstwem interwalowym, które daje się sprowadzić jedynie do układu szeregowego. Wówczas rolę momentów transwersalnych odgrywają tony nie wchodzące w skład szeregu oraz powstałe z nich współbrzmienia. Bezwzględnie częściej środkiem dynamiki oporu staje się zwarty akord jako podstawa harmoniczna dla rozwijającej się nad nim melodii. Melodia taka może mieć charakter tonacyjny (fragment z sonaty Bartóka) lub wykracza poza znane skale toniczne (patrz fragment ze „Święta Wiosny" str. 340).



Béla Bartók: Sonata (1926) ustęp trzeci t. 226—230

Zazwyczaj w takich wypadkach czynnik centralizujący przybiera formę długo wytrzymanego akordu lub figury ostinatowej. Posługiwanie się nimi jest częstym zjawiskiem w kompozycjach współczesnych kompozytorów (Strawiński, Bartók, Milhaud, Honegger, Hindemith i inni), o wiele częstszym, aniżeli to było dawniej, co stoi oczywiście w związku z wykorzystaniem nie tyle ich znaczenia formalnego, ile raczej tonalno-harmonicznego. Jed-

nak taka prostota harmoniczna, której groziło przejście w manierę, szybko doprowadziła do powstania bardziej skomplikowanych osi tonalnych (Szymanowski, Hindemith), gdzie w jeden



Igor Strawiński: Le sacre du Printemps I, introdukcja t. 20—23.

kompleks ześrodkowujący łączy się kilka ognisk pionowych i poziomych. Konstrukcje tego rodzaju stały się punktem wyjściowym dla rozbudowania nowego systemu tonalnego. Przejawy te należą do ostatnich zdobyczy harmoniki nowoczesnej i stoją dziś u zenitu aktualności [1]), na ostateczne ich omówienie jest jeszcze oczywiście o wiele za wcześnie.

[1]) Co się tyczy techniki 12-tonowej i jej umiejscowienia w rozwoju harmoniki współczesnej, to w tej sprawie odwołują się do swego artykułu p. t. „Karol Szymanowski a Strawiński i Schönberg", pom. w „Muzyce Polskiej" (1937, V), gdzie ją omówiłem.

Dr. Konstanty Régamey

MUZYKA POLSKA NA TLE WSPÓŁCZESNYCH PRĄDÓW

W ciągu ostatnich lat kilkunastu nieraz już pisano o nowej muzyce polskiej i istnieje nie jeden szkic syntetyczny poświęcony temu zagadnieniu. We wszystkich tych artykułach uderza jednak ich świadoma „prowizoryczność" i zwłaszcza to, że artykuły pisane w paroletnich odstępach tak radykalnie różnią się między sobą. Nietrudno znaleźć wyjaśnienie tego. Muzyka polska, której prawdziwe oblicze zaczyna się kształtować dopiero po wojnie,znajduje się jeszcze w stadium ustawicznych zmian, z których niektóre i to bardzo radykalne zaszły przed paru laty zaledwie. Wystarczy porównać ze stanem obecnym dwa obrazy nowej muzyki polskiej, jakie znajdujemy w dwuch monografiach „Muzyki": „Muzyka współczesna" (1926) oraz „Nowa Muzyka" (1930). W pierwszej z nich jeszcze obok Szymanowskiego stoi Różycki, a jako siły niemal równorzędne tym głównym mistrzom wyliczeni są Tansmann, Rogowski i Morawski. W grupie młodych i obiecujących kompozytorów znajdujemy Jareckiego, Frenkla, Sikorskiego, Marka, Lefelda, Ziółkowskiego, Kazurę, Czerniawskiego; w grupie najmłodszych — Perkowskiego, Łabuńskiego, Maklakiewicza, Kondrackiego, Wiłkomirskiego.

Już chociażby zestawienie obu ostatnich grup wskazuje na to, jak przedwczesna była ta synteza. Jakże niewielki wpływ na polską teraźniejszość muzyczną wywarła, w przeciwieństwie do grupy najmłodszych, grupa „obiecujących". Wśród ludzi tam wyliczonych na dalszy rozwój muzyki polskiej wpłynął jedynie Sikorski, którego wielkiemu talentowi pedagogicznemu zawdzięczamy nie tylko wyhodowanie plejady młodych talentów, ale również wytworzenie się pewnej jednolitości wśród tych kompozytorów, wytworzenie się czegoś, coby można w pewnym przybliżeniu nazwać szkołą.

Z perspektywy czasów obecnych widzimy, że pewne tezy owego syntetycznego szkicu nie były słuszne nawet dla okresu, w którym były pisane. Dotyczy to przede wszystkim zrównania Różyckiego z Szymanowskim. Rola Różyckiego w historii muzyki polskiej należy do epoki powstania „Młodej Polski",

do epoki przedwojennej. To, co on stworzył po wojnie, chociaż przyniosło mu największe sukcesy („Pan Twardowski"), nie było już niczym nowym i nie wywarło żadnego wpływu na kształtowanie się stylu polskiego. W epoce tej prawdziwą w wielkim stylu muzykę polską reprezentował jedynie i wyłącznie Szymanowski. Ustosunkowanie się do prądów europejskich kształtowało się głównie pod kątem walki „za lub przeciw Szymanowskiemu". Muzycy konserwatywni broniąc „czystości swojskiej, polskiej sztuki" kruszyli kopie w obronie „narodowych" wartości przed „zalewem obcych wpływów" i poświęcali wszystkie swoje siły dosyć anachronistycznej walce przeciw impresjonizmowi i początkom Strawińskiego, a więc prądom w tej epoce już niezbyt aktualnym w Europie, — muzycy postępowi szli naogół w ślady Szymanowskiego, widząc w jego twórczości odrodzenie prawdziwie polskiej o europejskim poziomie muzyki.

Byli wprawdzie nieliczni kompozytorzy, którzy poszli inną drogą, zdobywając nieraz wielkie powodzenie, twórczość ich jednak nie znalazła w kraju oddźwięku. Przykładem może być muzyka Tansmanna, kompozytora popularniejszego w świecie muzycznym od Szymanowskiego i częściej grywanego, a jednak prawie nieznanego i nie mającego powodzenia w Polsce.

Jest to artysta wchłaniający w dziełach swoich niemal wszystkie zdobycze nowej muzyki europejskiej. Twórczość jego może być uważana za pewnego rodzaju repertorium nowoczesnych prądów i jako taka mogłaby mieć wielkie szanse pośredniczenia pomiędzy muzyką polską a europejską. Jednakże roli tej nie spełnia przede wszystkim dlatego, że jest właśnie zanadto „niesamodzielnie-europejska", że nie przynosi żadnych nowych oryginalnych wartości, a nawet wartości nabyte bierze od strony powierzchownego efektu, zbyt często posługując się podobnymi chwytami, skąd wypływa manieryczność i efekciarstwo tej muzyki, będącej bardzo typowym okazem podobającego się szerszej publiczności ale absolutnie „niepłodnego", jeśli chodzi o stworzenie „kierunku", łatwego modernizmu.

Zupełnie inaczej, w sposób o wiele samodzielniejszy kształtowała się twórczość Ludomira Rogowskiego. Oryginalność jego związana była jednak znacznie bardziej z czynnikiem spekulatywnym niż z samą istotą muzyki. Zbyt wielki był dystans pomiędzy całym doktrynalnym aspektem jego twórczości, szu-

kającej bodźców w egzotyce lub prahistorycznej słowiańszczyź- nie, usiłującej odświeżyć tworzywo muzyczne przez wskrze- szenie prymitywnych tonacyj lub wymyślanie nowych gam — a stosunkową słabą inwencją czysto muzyczną i niewielką, po- mimo stosowania egzotycznych i oryginalnych środków, no- wością tej muzyki. To też działalność Rogowskiego przeminęła bez echa, zwłaszcza, że przebywał on stosunkowo niedługo w kraju i wyemigrował do Jugosławii [1]).

Toteż w epoce, o której mowa, w Polsce nową muzykę re- prezentowali: dla wąskiego stosunkowo grona muzyków Szy- manowski i Strawiński, dla szerszych rzesz muzycznych Skria- bin, impresjoniści a zwłaszcza spopularyzowana przez Rubin- steina muzyka hiszpańska. Aktualne w owej dobie w Europie prądy muzyczne były niemal całkowicie nieznane. O szkole Schönberga praktycznie mówiąc nie wiele wiedziano (nie wiele więcej zna się ją u nas jeszcze teraz), jako curiosa traktowano współczesne dzieła niemieckie, twórczość „nowego" Strawiń- skiego lub „6-tki" francuskiej. Świadczyć o tym mogą głosy krytyki po wykonaniu przed mniej więcej 10 laty „Pulcinelli" lub „Historii żołnierza" Strawińskiego, „Koncertu altówkowe- go" Hindemitha, „Koncertu fortepianowego" Křeneka i t. d.

Prądy te były obce również dla muzyków postępowych, gru- pujących się koło Szymanowskiego i tworzących t. zw. obecnie starsze pokolenie młodych muzyków. Kompozytorzy ci jak Perkowski, Maklakiewicz, Kondracki i inni, zwłaszcza na po- czątku swej działalności tworzyli w duchu wytkniętym przez Szymanowskiego, realizowali z mniejszym lub większym po- wodzeniem jego hasła. Działalność ich obok zawsze nieosią- galnego wzoru samego Szymanowskiego nadaje ton muzyce polskiej w latach 1925 — 31, tworząc pewne ugrupowania do- syć jednolite, zwłaszcza jeśli chodzi o światopogląd muzyczny zgodny z koncepcjami Szymanowskiego i dający się zgrubsza streścić w punktach następujących: w teorii anty-romantyczna postawa, w praktyce skłonność do operowania jednak roman- tycznymi elementami, ze szczególnym uwzględnieniem polskich

---

[1]) Gdzie zdobył znacznie większe powodzenie. Wciąż jednak dalej konty- nuuje realizację swoich fantastycznych koncepcyj jak o tym świadczy powsta- ła niedawno „Symfonia Radosna", oparta na gamie, którą kompozytor na- zywa „słowiańską".

elementów ludowych. Pewna obojętność wobec t. zw. „nowej rzeczowości“ lub „neoklasycyzmu“. W dziedzinie formalnej hołdowanie fakturze w miarę nowoczesnej, polifonicznej, politonalnej, w typie Strawińskiego z epoki „Sacre“, ale nie bez silnej domieszki elementów impresjonistycznych w ich sublimacji dokonanej przez Szymanowskiego.

Najistotniejszym może ze wskazań Szymanowskiego i najbardziej decydującym dla dalszego rozwoju muzyki polskiej było, obok zwrócenia uwagi na wartość polskiego folkloru, skierowanie młodych muzyków do Paryża.

Fakt, iż niemal wszyscy współcześni młodzi kompozytorzy polscy mają za sobą pewien okres studiów we Francji, ma dla ukształtowania się polskiej współczesności muzycznej znaczenie zasadnicze. Wywołało to nietyle „sfrancuzienie“ muzyki polskiej, gdyż poza nielicznymi wyjątkami (Szałowski) twórczość kompozytorów wychodzących ze szkoły francuskiej zachowuje swoją odrębność, — ile wpłynęło na to, że Polskę ominęły wpływy Wiednia i Pragi, wpływy tak mocne w innych krajach, sąsiadujących z tymi centrami radykalizmu muzycznego. Stąd — pewne umiarkowanie radykalizmu w Polsce, o czym będziemy mówić za chwilę. Narazie jednak chcę zwrócić uwagę jeszcze na jeden znamienny skutek studiów paryskich. Dały one bodziec do wytworzenia się w Polsce tendencyj stylistycznych, wykraczających poza epigonizm Szymanowskiego.

Oto owi młodzi muzycy, jadąc do Paryża w myśl wskazań swego mistrza, znaleźli tam już inne hasła, inne wzory, niż te jakich się spodziewali „poprzez Szymanowskiego“. Inny był nawet ów Strawiński, którego „Sacre“ było wzorem dotychczasowym. I zmiana ta zmusiła do zajęcia stanowiska pro lub contra. W rezultacie ci kompozytorzy przywieźli z Francji inne ideały, inne hasła, pod pewnymi względami wprost przeciwne do tych, które wyznawali przed tym (prostota i przejrzystość faktury, lekkość instrumentacji, antyromantyczna i antyimpresjonistyczna postawa i t. d.), co zresztą było zgodne z intencjami Szymanowskiego, żądającego zawsze nie naśladownictwa, ale samodzielnej twórczości, samodzielnego rozwijania wytyczonych przez niego postulatów. Zresztą sam on przechodził w tym czasie analogiczną, chociaż nie identyczną, bardziej indywidualną ewolucję.

Równocześnie zaczęły dochodzić w Polsce do głosu inne wpływy, nie znajdujące się na „osi“ Szymanowski — Paryż, by użyć politycznego żargonu. Z twórczością Józefa Kofflera wkroczyła do Polski szkoła Schönberga, dotąd „wyznawana“ u nas tylko przez muzykologów. Praca nad muzyką ludową zaczęła dawać rezultaty oryginalne, nietylko ze względu na od⸗rębność i swoistość opracowywanych materiałów, ale również z powodu wytworzenia się nowych i indywidualnych prób opracowywania folkloru, prób które często były niezależne od sugestyj Szymanowskiego. Zaczyna bogato rozwijać się mu⸗zyka kameralna i fortepianowa, dotąd zaniedbywana przez mu⸗zyków, będących prawie bez wyjątku symfonikami.

To kształtowanie się nowego stylu polskiego, albo raczej no⸗wych stylów, tworzących w sumie charakterystyczne oblicze współczesnej muzyki polskiej,dopiero się rozpoczęło. Najważ⸗niejsze dzieła, decydujące o tym przełomie nie są jeszcze dobrze znane i spopularyzowane, powstały przeważnie w ostatnich la⸗tach, są utworami kompozytorów młodych, nieraz nawet bar⸗dzo młodych, z których żaden nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Wszelkie więc próby ostatecznej charakterystyki byłyby przedwczesne, można najwyżej usiłować określić przypuszczalny kierunek, w którym pójdzie dalszy rozwój muzyki polskiej.

A więc najpierw cechy nowej muzyki polskiej w mniejszym lub większym stopniu wypływające ze związku ze szkołą fran⸗cuską. Będzie to jednak jak już wspominałem pewna łagodność radykalizmu. Jakkolwiek bowiem Paryż był i jest dotąd widow⸗nią największych ekstrawagancyj artystycznych, jednakże to, co się tam przyjęło i ustaliło, było zawsze dalekie od charaktery-stycznie przeintelektualizowanego, zawsze grzeszącego pewnym doktrynerstwem eksperymentatorstwa szkół wiedeńskiej lub praskiej. Pomimo bliskiego sąsiedztwa z Autrią hasła Schön⸗berga znajdują u nas bez porównania mniejszy oddźwięk niż nawet w Ameryce Południowej. W Polsce szkoła ta zdobywa adeptów raczej tylko wśród muzykologów; jeśli chodzi o kom⸗pozytorów, jedynie Józef Koffler reprezentuje twórczość, opartą na przesłankach systemu 12 tonowego. Poza jego dziełami nie słychać, aby ktokolwiek inny tworzył w Polsce coś istotnego w tym stylu.

Obce młodym kompozytorom polskim pozostały również wszelkie spekulacje, dotyczące reformowania materiału dźwięko⸗

wego, jak naprz. muzyka ćwierćtonowa Háby [2]). Jedynie Rogowski zajmował się poszukiwaniami w dziedzinie „układania" nowych tonacyj, ale, jak już zaznaczyliśmy, próby te nie pozostawiły śladu w Polsce [3]).

Jednakże owa ostrożność wobec doktrynerstwa bynajmniej nie oznacza pewnej zaśniedziałości i tradycjonalistycznej stęchłości naszej atmosfery muzycznej. Wystarczy porównać opinie publiczności (oczywiście wyborowej, bo nasze „szerokie rzesze" wciąż jeszcze umieją entuzjazmować się jedynie Kiepurą, konkursami szopenowskimi i t. p.) u nas i np. we Włoszech, w jednym z najmuzykalniejszych krajów świata, gdzie bujnie rozwija się nowoczesna twórczość, zwłaszcza symfoniczna, a gdzie jednak parę lat temu wygwizdano „Pietruszkę" i gdzie opinii najwybredniejszego kompozytora nie ma ani Casella, ani Malipiero, ani młodzi jak Petrassi lub Dallapiccola, ale Ildebrando Pizzeti, który u nas byłby zaliczony do cukierkowych tradycjonalistów. A już całkowicie dalecy jesteśmy (poza niedobitkami konserwatystów, nie mających żadnego wpływu na rozwój współczesnej muzyki polskiej), od tego typu tradycjonalizmu, jaki forsuje się np. obecnie w Trzeciej Rzeszy i który polega na powrocie do wagnerowsko-straussowskiego neoromantyzmu. U nas wpły-

---

[2]) Może nie bez znaczenia są tu trudności techniczne wykonywania w naszych warunkach takiej muzyki, chociażby brak fortepianów ćwierćtonowych.

[3]) Godne podkreślenia jest, że tego rodzaju próby muzykologiczne wiążą się zazwyczaj z pewnymi mistycznymi spekulacjami: „prasłowiańskimi" u Rogowskiego, antropozoficznymi u Háby. Ma to zresztą swoje uzasadnienie psychologiczne. Wszelkie pseudofilozoficzne doktryny w rodzaju steinerowskiej antropozofii, cechuje pewien zwarty materializm, pomimo ich antymaterialistycznych tendencyj. Ucieczki od materii szukają te doktryny nie w filozoficznym spirytualizmie, ale właśnie w sublimacji materii, pojmując nieświadomie zapewne, duchowość jako pewną „subtelniejszą materię".

Ta postawa umysłowa, charakterystyczna dla wszelkich mniej lub więcej mistycznych kierunków, ma swój odpowiednik również w postawie estetycznej, dążącej do zreformowania nie tyle zasad twórczości, szukającej nie tyle nowych form artystycznych, ile operująca przede wszystkim zmianą danego materiału artystycznego, jego tworzywa. W swoich założeniach formalno-estetycznych pozostaje taka sztuka naogół dosyć konserwatywna. Zwróciłem już na to kiedyś uwagę w związku z twórczością Skriabina. Równie typowym przykładem tego zjawiska jest działalność muzyczna Háby. Ciekawe, że w muzyce polskiej tendencje podobne poza Rogowskim, są prawie nieznane, chociaż nie brak odpowiednich przykładów w innych dziedzinach polskiej sztuki: plastyce i literaturze.

wy te miały znaczenie wówczas ,kiedy były wyrazem nowoczesności, w epoce kształtowania się „Młodej Polski". Obecnie są znacznie mniej aktualne, niż nawet w tak radykalnych Czechach i Austrii. Niechęć wobec tego typu muzyki dzielimy z Francuzami.

Od Francuzów również za pośrednictwem Szymanowskiego przejęliśmy szacunek dla doskonałego „rzemiosła muzycznego"; nie dla pedantycznej i obciążonej uczonością doskonałości Niemców, lecz dla „métier": takiego opanowania techniki muzycznej, by osiągać kolorystykę i przejrzystość brzmienia, jasność konstrukcji, nieskazitelność budowy polifonicznej z zupełną swobodą, by umiejętności te nie obciążały utworu, nie wydostawały się na pierwszy plan, ale były całkiem naturalne i niewymuszone. W dziedzinie tej zawdzięczamy Francuzom przede wszystkim zmianę stylu instrumentacyjnego i polifonicznego.

Na tym właściwie ograniczają się bezpośrednie wpływy francuskie, jeśli nie brać pod uwagę konsekwentnie wypływającej z tej postawy niechęci do komponowania muzyki, w której zawartość emocjonalna lub literacko-ideologiczna wyrastałaby ponad walory czysto-muzyczne. Ale w pozytywnej realizacji tego negatywnego postulatu poszliśmy inną drogą niż Francuzi, przynajmniej weszliśmy na inną drogę.

Jest to dobrze widoczne w dziedzinie stosunku do tak zwanego neoklasycyzmu. Najłatwiejszą metodą ucieczki od wybujałego romantyzmu w muzyce jest zwrot do wzorów klasycznych, które dotąd imponują nam swoją nieskazitelną formą i beznamiętnością [4]). Droga tu jest o tyle prosta, że nie wymaga poszukiwania nowych i oryginalnych rozwiązań, wynik da się osiągnąć przez samą zmianę zewnętrznej formy. Ewolucja ta istotnie dokonuje się w muzyce polskiej, co pozwoliło Kondrackiemu, w jego szkicu o współczesnych kompozytorach polskich [5]) zakwalifikować ostatnie dzieła niemal wszystkich współczesnych twórców polskich jako neoklasyczne. W istocie już same tytuły świadczą o podobnej ewolucji. W ostatnich czasach w młodej muzyce polskiej, poza wyjątkowymi i oko-

---

[4]) Wiemy zresztą dobrze wszyscy, że beznamiętność ta jest względna, wypływa z perspektywy czasu i że dla współczesnych muzyka ta zawierała bardzo mocny ładunek emocjonalny.

[5]) Patrz poprzedni numer „Muzyki Polskiej".

licznościowymi wypadkami powstają same koncerty, symfonie, suity, kwartety a zwłaszcza, z charakterystyczną dla neoklasycyzmu predylekcją dla form zmniejszonych, concertina, sonatiny, sinfonietty, „małe uwertury". Jednakże neoklasycyzm tych utworów daleki jest od tego typu muzyki nowo-klasycznej, jaką reprezentują Niemcy (np. Jarnach, częściowo Hindemith) lub Włosi (Casella), a zwłaszcza mało podobny jest do neoklasycyzmu francuskiego typu Poulenca.

Wyjaśnienie tego faktu jest proste. W tych wszystkich wyżej wymienionych wypadkach wzorami są wielcy muzycy XVII, XVIII wieku. My zaś wprawdzie mieliśmy w tej epoce muzyków bardzo utalentowanych, ale dzieła ich poznajemy dopiero teraz i żaden z nich nie stworzył u nas tradycji, nie był czymś aktualnym przez wszystkie pokolenia aż do dziś dnia, — tak jak muzyka Bacha i Mozarta dla Niemców, jak Scarlatti i Vivaldi dla Włochów, wielcy klawesyniści dla Francuzów. U nas taką postacią muzyczną jest jedynie Chopin i nie dziw, że w jego muzyce szukamy począwszy od Szymanowskiego idealnego wzoru tworzenia muzyki nieskazitelnej formalnie i reprezentującej najczystsze walory muzyczne. Ale w żadnym razie takiego nawiązywania nie tyle do tradycji ile do ducha szopenowskiego nie można uważać za tendencje neoklasyczne.

Toteż nowa muzyka polska jest neoklasyczna tylko z tytułów utworów i z schematów formalnych, którymi się posługuje. Jeśli chodzi o jej język muzyczny, jest on (i to nie bez wyjątków) antyromantyczny, ale nie klasyczny w sensie zbliżenia się do stylu tak zwanej muzyki klasycznej. Wystarczy zwrócić uwagę chociażby na te utwory, gdzie własne enuncjacje kompozytorów wskazują wzory. Np. „Concertino" Woytowicza ma być hołdem dla muzyki Mozarta; mozartowski jest w nim jednak jedynie nastrój pogody i przejrzystości, styl muzyczny jest tam całkowicie odrębny. „Koncert na orkiestrę" Kondrackiego powstał według słów samego kompozytora z wrażeń, wywołanych przez „Koncerty Brandenburskie" Bacha. W stylu utworu jednak — nie znajdujemy nawet takiego zbliżenia się do Bacha, jakie cechuje np. późnego Strawińskiego.

Ta niezdolność względnie niechęć do tworzenia muzyki neoklasycznej w Polsce, wypływająca z braku mocnej tradycji XVII i XVIII-go wieku, nie jest bynajmniej wadą. Daje raczej kompozytorom polskim większe możliwości swobodnego

tworzenia nowych środków stylistycznych, daje każdemu ciekawsze zadanie do rozwiązania. Toteż rozwiązania są naogół indywidualne. Mamy niekiedy zwrot ku stylom bardzo archaicznym, jak naprzykład elementy gregoriańskie, bardzo typowe dla twórczości Woytowicza, albo próby intuicyjnej rekonstrukcji prastarych słowiańskich stylów w „Słopiewniach" lub „Stabat Mater" Szymanowskiego. W większości wypadków jednak język tych z nazwy „neoklasycznych" utworów jest całkowicie nowoczesny, nierzadko nawet w pewnych momentach romantyczny (Kondracki, Woytowicz, Maciejewski).

Tak modne w nowoczesnej muzyce hasło wykorzystania folkloru znalazło w Polsce bardzo szeroką realizację. Ale w istocie tego hasła leży nie unifikacja języka muzycznego, lecz jego zróżniczkowanie i im pełniej to hasło jest stosowane, do tym odrębniejszych rezultatów doprowadza w poszczególnych krajach. W Polsce na nowość i oryginalność muzyki opartej na folklorze wpłynęła zarówno odrębność i swoistość samego materiału, jak też fakt, że zaczęto ten materiał od tak niedawna wykorzystywać. Toteż narazie częściowo wykorzystano tylko muzykę Podhala, Huculszczyzny, Kurpiów. Pozostaje jeszcze materiał olbrzymi i bardzo wdzięczny. Dla rozwoju muzycznego ciekawy jednak jest nie sam materiał, ile sposób jego przetwarzania, które zwłaszcza wobec pewnej egzotyczności materiału, nie mieszczącego się w utartych szablonach tonacyjnych, harmonicznych lub instrumentacyjnych, nastręcza wiele interesujących problemów. Pod tym względem praca wciąż jeszcze trwa, prawie każdy młody kompozytor ma w swej tece jakiś utwór „folklorystyczny" i metody rozwiązywania problemów są bardzo różne, sięgając od prób niemal czystej fotografii dźwiękowej [6]), poprzez sublimację pierwiastków folklorystycznych jako elementów formotwórczych aż do samodzielnego tworzenia muzyki w duchu danej ludności. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że ów zwrot ku ludowości, zapoczątkowany przez Szymanowskiego przybrał w pewnym okresie rozmiary niepokojące, stał się modą tak nagminnie panującą ,że groziło to nie-

[6]) Np. „Obrazy na szkle" Kondrackiego. Ciekawą próbą wciągnięcia do takiej „fotografii" dźwiękowej nawet elementów przypadkowych, jak niezestrojenie instrumentów, pewne „terenowe" wady akustyczne i t. d. przedstawia „Suita góralska" Ekiera.

bezpiecznym ujednostajnieniem muzyki polskiej, zwężeniem jej możliwości, zubożeniem osobistej inwencji melodycznej kompozytorów. Niebezpieczeństwo to jednak minęło. W ostatnich, tak ważnych dla dalszego rozwoju muzyki polskiej latach muzyka „folkloryzująca" znacznie zmniejszyła swój zasięg, ustępując miejsca owym omówionym już przez nas „neoklasycznym" prądom. Ciekawe są wypadki łączenia obu prądów, polegające bądź na stosowaniu motywów ludowych jako tematów utworów o tendencjach „neoklasycznych" (np. w „Koncercie na orkiestrę" Kondrackiego lub „Concertino" Woytowicza), bądź też na archaizacji folkloru (Szeligowski).

Jest rzeczą godną podkreślenia, że zupełnie nie dał się przeszczepić na grunt polski prąd może najbardziej reprezentacyjny dla muzyki powojennej, ale równocześnie i najbardziej powierzchowny i płytki: hasło „nowej rzeczowości". Obce muzyce polskiej pozostały zarówno owa dziwna mieszanina radykalizmu z banałami, dobrej muzyki z tandetą, jaką znajdujemy w dziełach Křeneka, Kurta Weila i t. d., zarówno jak rzeczowość „szóstki" francuskiej, co zresztą może mieć swoje uzasadnienie w tym, że zbyteczna byłaby u nas reakcja przeciw impresjonizmowi. Nie mamy utworów ani proletariackich, ani techniczno-mechanicznych, ani sportowych (jedynym ważniejszym wyjątkiem jest „Mecz" Kondrackiego, albo rzeczy komponowane z niezbyt poważnymi intencjami). Od tego spłycenia artystycznego uchronił nas chyba przede wszystkim wpływ Szymanowskiego, który zawsze wskazywał na to, że są dwa sposoby wyjścia poza romantyzm: pierwszy polega na *zniżeniu* sztuki do powszedniości, i to jest właśnie „nowa rzeczowość", drugi zaś polega na wyrwaniu jej z rejonów osobistych przeżyć emocjonalnych i *wzniesieniu* do wyżyn najwznioślejszej abstrakcji. Całą swoją twórczością praktyczną i teoretyczną wskazywał Szymanowski, że jedynie ów drugi sposób jest prawdziwie artystyczny [7]). Ucieczkę od romantyzmu realizowano u nas

---

[7]) Jest jeszcze jeden aspekt „nowej rzeczowości", mający na względzie zbliżenie sztuki do codziennego życia: chodzi tu nie o obniżenie jej poziomu ale o wprowadzenie wartościowej sztuki do naszego domu, wyrwanie jej z sal koncertowych, gdzie jest zawsze czymś sztucznym i znajdującym się na marginesie zwykłych zajęć. Jest to hasło t. zw. muzyki domowej, propagowane tak energicznie przez Hindemitha. Tak pojęta „nowa rzeczowość" powinna być u nas jak najszerzej propagowana.

raczej na drodze nadawania muzyce charakteru pewnej przekorności, humoru, unikania wszelkiego liryzmu (Palester, Kisielewski), pisania utworów o świadomie niepoważnych tendencjach („Uwertury" Palestra, Szałowskiego).

W ostatnich czasach jednak sama ucieczka od romantyzmu staje się coraz mniej aktualna i do nowych utworów przenika coraz większy potencjał emocjonalny. W ten sposób młode pokolenie po okresie odchylenia zaczyna kontynuować twórczość Szymanowskiego, tak gwałtownego przeciwnika romantyzmu w teorii, a w praktyce największego romantyka w muzyce współczesnej.

Sposób jednak dźwiękowej realizacji tego romantyzmu jest zupełnie inny i fakt ten pozwala twierdzić, że teraz dopiero zaczyna się wytwarzać nowy polski styl, tym bardziej na nazwę polskiego zasługujący, że nie oparty na działalności *jednego* tylko człowieka i jego epigonów, ale cechujący twórczość wielu kompozytorów. Trzy, moim zdaniem, najwybitniejsze wykonane polskie kompozycje najostatniejszych lat: „Poemat żałobny Woytowicza, „Kwartet" Palestra i „Koncert na dwa fortepiany" Maciejewskiego są utworami kompozytorów o bardzo różnych indywidualnościach twórczych, o całkowicie odmiennym światopoglądzie estetycznym, o zupełnie niepodobnej linii rozwojowej. A jednak pomimo niezaprzeczalnych i istotnych różnic ich stylu, w utworach tych da się wyczuć coś wspólnego, coś co pozwala je postawić obok siebie i traktować, jako wzory tego, co byśmy mogli nazwać obecnym stylem polskim. Wspólne jest im całkowite prawie uniezależnienie się od reminiscencyj z Szymanowskiego, bardzo wysoki poziom formalny i ów charakterystyczny, nowy romantyzm, wolny od patosu, niezmiernie dyskretny, operujący prawie całkowicie klasycznymi okresami. I wspólna im jest jeszcze jedna cecha, bardzo istotna i bardzo rewelacyjna na tle dotychczasowych prądów. Jest to coś, co by powierzchownie można było traktować jako pewne złagodzenie radykalizmu, ale co w istocie polega na fakcie znacznie ważniejszym i głębszym: na wzniesieniu się ponad przeciwstawienie radykalizm — konserwatyzm, które przecież dotyczy tylko środków, ale nie sięga do istoty twórczości. Wszystkie środki zarówno stare jak nowe mogą być użyte, byle by odpowiadały ogólnej koncepcji dzieła. Fakt, że wszyscy

ci trzej kompozytorzy niezależnie od siebie, na innych drogach osiągnęli tę samą postawę, pozwala upatrywać w nich reprezentantów nowego stylu polskiego. Czas pokaże czy to przypuszczenie nie okazało się mylne.

Jerzy Walldorf

PROBLEM SŁUCHACZA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W POLSCE

Trzeba zacząć od nieprzyjemnego wyznania, że w Polsce „słuchacza muzyki współczesnej" w ogóle nie ma. Zawsze tę samą gromadkę muzyków i melomanów, wypełniających połowę sali Filharmonii w piątkowe wieczory trudno określić, jako grupę społeczną „słuchaczów muzyki", a przecież Filharmonia Warszawska, to bodaj jedyna instytucja, dająca tygodniowe koncerty symfoniczne, częściowo poświęcane muzyce współczesnej, w trzydziesto trzy milionowym Państwie Polskim.

Problem słuchacza muzyki współczesnej istnieje u nas, lecz w sensie — negatywnym. Wystarczy zagabnąć pierwszego z brzegu t. zw. inteligenta, aby się o tym przekonać: „Jak można wymagać od nas słuchania z przyjemnością tych dzikich, niezrozumiałych dysonansów, które wy nazywacie muzyką, a które tylko szarpią nerwy. Póki nie zmienicie budowy ludzkiego ucha, póty nie będziecie mieli słuchaczów muzyki współczesnej!" — Oto bardzo powszechna opinia, tworząca zaporę nie do przebycia pomiędzy dzisiejszą muzyką a społeczeństwem. Absurdalność jej dla każdego muzyka jest oczywista, więc jeśli się nad nią zatrzymam dłużej, to raczej ze względu na laików, pragnąc od siebie dodać kroplę perswazji, aby spadła na kamień ludzkiej tępoty. Może kiedyś uda się go wydrążyć... A, więc: ucho stworzone zostało dla przyjmowania dźwięków otaczającej nas natury. Te dźwięki uważać przeto wypada za absolutnie dla ucha naturalne. Czy zaś przyszło kiedy na myśl wrogom dysonansów, że właśnie odgłosy natury są tych dysonansów wzorem? Ani słowiki nie śpiewają w tercjach, ani grzmoty nie przewalają się w trójdźwięku, ani też woda nie szumi gamą systemu Dur-moll. Idźcie w pole i słuchajcie, a przekonacie się, jak dalekie są pastoralne głosy od „Pastoralnej Symfonii"! Przy-

pomnieć też nie zawadzi, że owa „zrozumiała“, oparta na klasycznej harmonii, muzyka od Palestriny po Brahmsa, jest zaledwie fragmentem dorobku muzycznego świata, że obok niej istnieją muzyki kultur poza europejskich oraz muzyka starożytności i wczesnego średniowiecza Europy. Wszystkie one wydałyby się naszemu przeciętnemu słuchaczowi tak samo, jeśli nie więcej niezrozumiałe, jak muzyka współczesna. Chcąc być więc logicznym, trzeba by stwierdzić, że przyzwyczajenie ucha tylko do klasycznej harmonii jest właśnie jego degeneracją.

Nie wpadajmy jednak w przeciwieństwa. Wystarczy, gdy skonstatujemy bezsens zarzutów nienaturalności muzyki współczesnej. Zgadzamy się, że słuchanie jej może przedstawiać dla ludzi naszego pokolenia, wychowanych na odmiennej tradycji, pewne trudności, wynikające z nieprzyzwyczajenia. Przełamać je byłoby jednak rzeczą łatwą przy dobrych chęciach i pewnej dozie zrozumienia, bo ludzie muszą zrozumieć, że — mimo ich oporu — muzyka, wyczerpawszy stare środki wyrazu, nie zatrzyma się w rozwoju, lecz pójdzie dalej.

Wszystko to jest bardzo proste. Tak dalece, że nie sposób uwierzyć, aby tylko owa „trudność“ i „niezrozumiałość“ muzyki współczesnej była powodem stronienia od niej polskiego społeczeństwa. Właściwy powód leży o wiele głębiej. Spróbujmy sprawę tę zanalizować.

Dobrze jest przy badaniu zjawiska z jakiejś dziedziny życia społecznego przyjrzeć się analogicznej dziedzinie życia w społeczeństwach sąsiednich. Takie studium porównawcze dać może sporo ciekawego materiału, więc zastosujmy je tutaj. Nie można oczywiście wyciągać jakichś wniosków z obserwacji rozwoju kulturalnego t. zw. państw totalnych, gdyż rozwój ten jest w nich regulowany sztucznie, w zależności od miejscowej koniunktury i poglądów jednostek, a nie opinii, czy potrzeb społeczeństwa. Że zaś innych państw jest nie wiele, przeto najlepiej będzie, jeśli pomówimy o Francji, gdyż — mimo odmiennych pozorów — Francja i Polska pozostały krajami jakiej takiej wolności, a kultura łacińska, na której podstawie rozwijały się od wieków zadecydowała o pokrewieństwie ich kultur i pewnej wspólnocie tradycji w tej dziedzinie. Niech więc starsza siostrzyca posłuży nam za przykład.

Muzyka we Francji zawdzięcza swój byt nie tyle polityce rządu i oficjalnym subwencjom, ile żywemu zainteresowaniu

oraz poparciu społeczeństwa. Rozkwit jej odpowiada społecznej potrzebie, — jest naturalny i dobry. Aby zrozumieć stosunek francuskiego społeczeństwa do muzyki, trzeba zastanowić się pokrótce nad historią ugrupowania tego społeczeństwa. Prym w nim wiodła i wiedzie w dziedzinie popierania sztuki — arystokracja. Grupa ta jednak, niezbyt liczna, zaważyć by nie mogła samoistnie na historii rozwoju sztuki, gdyby nie znalazła była potężnej sojuszniczki w drugiej grupie — mieszczaństwie francuskim. Odporne na przewroty i wstrząsy, wytrzymawszy nawet Rewolucję, rosło mieszczaństwo w potęgę i majątek. Nadszedł czas jego apoteozy — wiek XIX. Wtedy to udoskonaliła się instytucja rentierów, którzy nie mając nic lepszego do roboty, jak obcinanie kuponów od akcyj, zaczęli pierwotnie dla zabicia czasu i kopiowania arystokracji, a później z coraz większym smakiem zajmować się sztuką. Dało to początek tradycji kulturalnej i bezcennemu, a niedocenianemu u nas — snobizmowi kultury.

Tradycja wyglądała bardzo prosto: dziecko urodzone w mieszczańskim domu, od wczesnych lat prowadzane na wystawy lub koncerty i słuchające rozmów o sztuce, dorósłszy — nabierało jej nawyku, potrzebowało jej tak, jak ubrania i jedzenia. Z kolei mieszczański syn zakładał własny dom i swoje dzieci dalej prowadzał do Luwru i Pasdeloup. Potrzeba sztuki wchodziła w krew. Wyższym stopniem i logiczną kontynuacją tego stanu rzeczy był snobizm: kto lepiej rozumie się na sztuce, kto częściej chodzi do jej przybytków, kto zna więcej jej twórców, a wreszcie — kto może sobie pozwolić na przyjęcia, uświetniane artystycznymi produkcjami. Powstanie tak mistrzowsko opisanych przez Prousta salonów różnych pań Verdurin, zadecydowało na długo o francuskiej sztuce. Przedtem zajmowali się nią ostatecznie tylko ci, którzy mieli na to ochotę. Potem — w epoce „salonów" — zajmować się musieli wszyscy, mający ambicję należenia do beau-monde'u, a któż do niego należeć nie chciał?!.. Sale koncertowe były nabite, wprawdzie nie tylko melomanami, ale zawsze ludźmi, płacącymi za bilety. Dobrze zarabiające orkiestry mogły dbać wyłącznie o swój poziom, opłacani kompozytorzy i soliści — o swoje dzieło. Powojenne wstrząsy finansowe nie zdołały zbytnio przetrzebić burżuazji. Trochę pobankrutowało, trochę dorobkiewiczów zajęło ich miejsca. Ale tradycja oraz snobizm przetrwały. Nuworisze podciągnęli się

wzwyż i wszystko zostało po staremu. Nawet współczesną manię sportu umiał rozsądny bourgeois pogodzić ze sztuką: młode Francuzki chodzą na basen z ostatnim tomem Gide'a w teczce obok kąpielowych utensyliów, a w przerwach między skokami do wody rozmawiają o Strawińskim.

Przed takich to słuchaczów wtargnęła muzyka współczesna. Ludzie zaczęli narzekać, protestować i gwizdać, ale sal koncertowych nie opuścili, bo tradycyjny nawyk okazał się mocniejszy od dysonansów. I nie opuszczą! Prokofiew, Strawiński, Ravel, są na tej samej drodze, którą już dawno przeszedł pierwszy wielki rewolucjonista, Ryszard Wagner. Debiutował w Operze słynnym za drugiego Cesarstwa skandalem, aby dojść dziś we Francji do popularności nie mniejszej od tej, którą ma w Niemczech.

A teraz powróćmy do Polski.

Dla zachowania ścisłości porównawczej, będziemy musieli i tu zacząć od arystokracji, chociaż w hierarchii zasług należałoby jej dać o wiele niższe miejsce. Rozmiłowana w Zachodzie, wolała mecenasować obcym artystom, aniżeli sztuce tego pays barbare, w którym leżały jej rozlegle i dochodowe włości. Jeśli gromadziła w swych pałacach dzieła sztuki, to dla dodania sobie blasku, a nie z patriotycznej potrzeby i gdy tylko brakło pieniędzy na Nizzę, czy Paryż, nie wahała się sprzedawać ich w obce ręce. Lista wywiezionych za granicę przez arystokrację naszą rzeźb i obrazów jest grubo większa od katalogu nie jednego ze znanych muzeów. W pewnym stopniu ratuje honor tej klasy wiek XIX, w którym kilkanaście arystokratycznych rodów wzięło się do pracy w dziedzinie naszej kultury. Ale ich wspaniałe zresztą wysiłki, czyż mogły odrobić poprzednie zaniedbania? Bogatej i kulturalnej sfery mieszczańskiej bardzo długo nie było u nas wcale. W dobie największego rozkwitu burżuazji francuskiej, nasza zaczynała sobie dopiero zdawać sprawę z roli, jaką mogłaby w historii kultury polskiej odegrać. Zrzadka otwierano salony, ci i owi mecenasi uczyli się cenić sztukę, budowano Filharmonię Warszawską. Początki te może i dałyby dziś piękne owoce, gdyby nie wojna, która nasze społeczeństwo przewróciła do góry nogami. Klasy przestały istnieć. Znikły z powierzchni życia bogate rodziny mieszczańskie o już zapoczątkowanej tradycji kultury. Arystokraci przedzierzgnęli się w kupców, szlachta w urzędników; powstała no-

wa, mało określona a bardzo liczna warstwa zawodowej inteligencji. Nie zbyt łaskawy był dla niej los. W samym zaraniu bytu dostała się pod jarzmo kryzysu ekonomicznego, a gdy wyczerpana już była do cna i mało odporna, spadły na jej plecy dwie klęski: brydż i sport. Ani się spostrzeżono, kiedy zawładnęły życiem kraju doszczętnie, wyjałowiły je z wszelkiej myśli i ogłupiły do znanych nam dzisiaj granic. Inteligencja po kilku latach zamieniła się w ową półinteligencję, z którą mamy do czynienia.

Ta najnowsza klasa społeczna nie ma i nie chce mieć żadnych kontaktów ze sztuką. Twierdzenie np. o nienaturalności muzyki współczesnej, to tylko wygodny pancerz, który w swej bezmyślności spreparowała, aby móc za nim spokojnie młócić w karty i czytać o meczach piłki nożnej. Czasami wydaje się, że sytuacja dla rozwoju kultury jest beznadziejna. Ale to są pozory. Przy dobrej woli zrobić można wszystko, nawet gdy wypada zaczynać od nowa.

Nieliczne, myślące społeczeństwo winno podjąć walkę na terenie — snobizmu. Zamknąć domy dla brydżystów. Obłożyć anathemą nadmierne uprawianie sportów. Tłomaczyć, komu tylko można, że zajmowanie się sztuką to ostatni krzyk mody, którego lekceważyć po prostu nie wypada, jeśli się jest dobrze wychowanym człowiekiem. Przede wszystkim zaś wprowadzić jako obowiązek towarzyski organizowanie produkcyj artystycznych w czasie t. zw. przyjęć w prywatnych domach. Życia by nie starczyło, aby nakłonić rozumną perswazją warszawskiego gentlemana do pójścia na koncert. Lecz, jeśli mu się uda wmówić, że to modne — poleci. Rozpoczynali tak inni, zacznijmy i my!

Wyżej projektowana akcja może jednak objąć tylko pewną nie dużą część społeczeństwa. O stworzeniu tradycji kulturalnej w reszcie kraju — nam marzyć nie sposób. Tu musi już podjąć planową działalność Rząd, przez maksymalne rozszerzenie i popieranie takich instytucyj jak ORMUZ, przez wprowadzenie podstawowego przygotowania artystycznego, a — co nas przede wszystkim obchodzi — muzycznego do programu wszystkich szkół i wreszcie przez organizowanie chórów na taką skalę, jak — „Strzelca".

Niestety, Rząd zdaje się nie doceniać znaczenia rozwoju sztuki w Państwie. Dość zrozumiałe jeśli zważyć, iż jego członkowie

to ludzie, którzy młodość spędzili w okopach. Ale w takim razie, niech nam uwierzą na słowo, że Polska to nie tylko szmat ziemi obstawionej wojskiem, ale przede wszystkim narosłe wiekami złoża naszej kultury. Pamiętajmy, iż przez sto lat Polska na mapie Europy nie istniała. Dzisiaj zaś jest dlatego, że w czasach niewoli rolę rządu grała sztuka. Ludzie kupili się pod wodzą Mickiewiczów, Chopinów — i przetrwali. Hamowanie rozwoju sztuki jest tak samo niebezpieczne, jak hamowanie rozwoju armii.

Stefan Kisielewski

OBLICZE DUCHOWE MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Termin „muzyka współczesna" jest właściwie niejasny i ogólnikowy. Pisze się teraz, współcześnie dużo muzyki — czyż wszystko to jest „muzyką współczesną"? Oczywista — nie; nikt nie zgodzi się na zaliczenie twórczości np. Ryszarda Straussa lub Sibeliusa do muzyki współczesnej, chociaż oni żyją i tworzą obecnie. Więc są współcześni nam, ale — „niewspółcześni". Widocznie przy rozstrzyganiu, czy dany kompozytor jest czy nie jest „współczesny", decydują nie tylko, jak wskazywałaby nazwa, względy chronologiczne, lecz względy innego rodzaju. Jakie? — oczywiście są to względy natury stylistycznej. Wyróżniamy pewien styl, pewien określony kierunek, wspólny utworom, które uważamy za współczesne. Ale w takim razie nazwa „muzyka współczesna" jest stanowczo nieodpowiednia. Zastąpić ją trzeba przez nazwę owego kierunku: może odpowiedniejsza byłaby np. „muzyka nowoczesna" albo „modernizm". Te terminy jednak mają ustaloną już złą sławę; są nieco demagogiczne i właściwie również nie do użytku. Tego, co przestało już być nowe nie można przecież określać mianem „nowoczesnego", a znów to, co jest nowe obecnie, jest zupełnie różne od tego, co było nowe przed 20-laty. Rzeczy nowe wciąż się zmieniają, wczorajsze nowości dziś są już stare, więc nie sposób również propagować ani zwalczać czegoś, o czym wiemy tylko, że jest nowe, trzeba wiedzieć, czy ono poza swoją „nowością" reprezentuje jakieś wartości trwałe, czy nie. Słowem ani nazwa „muzyka współczesna", ani „muzyka nowoczesna" czy „modernizm" nie są od-

powiednie i nie mówią nic o samym zjawisku. Trzeba przejść od szufladkowych etykietek do samej muzyki i zastanowić się, czy istnieje, a jeśli tak, to na czym polega jakiś określony kierunek, jakaś stała postawa stylistyczna, którą od mniejwięcej 30-tu lat ludzie (niepoprawni!) w braku innego, syntetycznego terminu (syntezy przychodzą zwykle znacznie później) — ogólnikowo nazywają „muzyką współczesną" lub „muzyką nowoczesną".

Nasuwa się jednak zastrzeżenie: czy w ogóle trzeba o tym już teraz pisać i czy w ogóle muzyk powinien pisać o muzyce. Zwykle do pióra biorą się ludzie, którzy ponieśli fiasko na terenie twórczości; karciarze, którzy przegrawszy posiadane pieniądze pozostają jednak na sali, aby „kibicować" swym uprzednim partnerom i upajać się widokiem niedostępnej już dla siebie gry. Jednak czy tylko oni? Słynny malarz francuski Césanne napisał do pewnego młodego adepta pędzla, który lubił gryzmolić recenzje, że nie radzi mu tego robić, gdyż wszelkie myślenie czy pisanie o malarstwie jest literaturą, jest zatem działalnością w dziedzinie innej sztuki, nic wspólnego z malarstwem nie mającą. Malarz powinien malować — i kwita. Jeden z moich znajomych muzyków powiedział jednak na to, że ta myśl Césanne'a jest również „literaturą" i dowodzi skłonności do abstrakcyjnych rozmyślań o malarstwie. Replika ta rzeczywiście wytrąca broń z ręki. Nie pozostaje więc nic innego jak— myśleć i pisać o muzyce.

Tutaj jednak pojawia się nowa wątpliwość: dla kogo pisać? Pomińmy już fakt, że tylko część ludzi, należących do rasy białej (optymistycznie liczę tę część na jakieś 10%) słucha i rozumie t. zw. muzykę „poważną", a z tych 10% — $^{9}/_{10}$ pozostaje zwykle o sporą ilość lat w tyle za ewolucją języka i smaku muzycznego. Pomińmy tę sprawę, gdyż już dawno muzycy umówili się, że będą działać, tworzyć, grać, rozmawiać o muzyce, chociaż nie są reszcie ludzkości koniecznie do szczęścia potrzebni. Potrzebni są ogólnemu gmachowi kultury ludzkiej— to im wystarcza. Ale co zrobić, jeśli sami muzycy mówią ze sobą różnymi językami? Weźmy choćby warszawski światek muzyczny. Z jednej strony znany krytyk powiada, że „Pulcinella" Strawińskiego to grafomańskie wypociny, a „Pacifik" Honeggera to jedynie dźwiękowo-naśladowczy, programowy kicz. Z drugiej strony entuzjaści muzyki współczesnej wma-

wiają w nas rzeczywiście różne kicze, jako rzekomo wartościowe utwory współczesne. Ten do Sasa, ten do lasa — demoralizujący rozgardiasz sądów i pojęć. Rzucony w tę sadzawkę adept sztuki kompozytorskiej szybko przestaje się orientować, jak to naprawdę jest, kto kogo „kiwa" i „buja", kto mówi serio, tylko się myli, kto się nie myli ale żartuje i kogo wreszcie uznać należy za autorytet. Sądzę że początkujący artysta, o ile ma coś do powiedzenia, nie powinien szukać innych autorytetów poza wielkimi mistrzami i samym sobą. Taktyka to wprawdzie nieco ryzykowna: można dostać po nosie; ale kto zaryzykuje, a po nosie nie dostanie — ten wygra.

Po tych dygresjach przejdźmy do samego tematu, to jest do próby ustalenia jakiejś wspólnej postawy, która charakteryzuje współczesne czy nowoczesne dążenia muzyczne. Postawę tę określiliśmy jako „oblicze duchowe". Termin ten może się komuś wydać mętny i w ogóle typowo dyletancki, należy go nieco omówić.

Rzeczą bezsporną jest, że w muzyce o wartości utworu, o jakości wrażenia estetycznego decyduje pewien układ elementów formalno-dźwiękowych. Od większej lub mniejszej doskonałości tego układu zależy siła i intensywność przeżycia estetycznego. O jakości tego przeżycia trudno coś konkretnego powiedzieć, gdyż jest ono nieuchwytne i indywidualne. Jednak każdy naprawdę rozumiejący muzykę słuchacz przyzna, że wzruszenie estetyczne, jakie ona daje, jest zupełnie innego rodzaju, niż wzruszenie otrzymywane z innych sztuk i że żadnego bezpośredniego paralelizmu wykryć pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki niepodobna. Częste dopomaganie sobie przez mało z muzyką obeznanych słuchaczy asocjacjami z dziedziny malarstwa czy literatury jest tylko wyrazem braku kwalifikacyj czysto muzycznych. „Niewykwalifikowany" słuchacz, nie będąc w stanie uchwycić zrębów muzycznej konstrukcji utworu, tworzy sobie własne konstrukcje pomocnicze, do których tworzywo czerpie z bardziej mu dostępnych dziedzin sztuki jak malarstwo i literatura, lub wprost z życia codziennego. Oczywiście nie ma to nic wspólnego z samym utworem, który przemawia tylko swym zespołem elementów muzycznych.

Stojąc jednak na tym stanowisku nie możemy odrzucić całej obszernej terminologii, pozornie wprowadzającej na teren muzyki pojęcia z innych dziedzin sztuki. Wszyscy muzycy, nawet

najbardziej zakamieniali „absolutyści“ i abstrakcjoniści mówią o muzycznym „humorze“, „surowości“, „pogodzie“, „powadze“, „patosie“, używają terminów „klasycyzm“, „romantyzm“, „impresjonizm“ etc. Dlaczego? Dlatego, że wszyscy zdają sobie sprawę, iż nazwy te są jedynie terminami zastępczymi, które chociaż zaczerpnięte są z innych dziedzin sztuki, jednak mają w muzyce swoje odrębne, czysto muzyczne znaczenie. Są to po prostu znaki umowne, których używamy w braku innych, zdając sobie sprawę z ich prowizoryczności oraz z tego, że wypożyczenie ich z innych dziedzin sztuki wywoływać może i wywołuje różnie niepożądane sugestie. Słowem są to nazwy bardzo niedoskonałe, ale używać ich musimy, skoro już koniecznie chcemy mówić słowami o muzyce. Oczywista nazwy te mają dla muzyka swoją, czysto muzyczną treść. „Romantyzm“ — to będzie pewien rodzaj harmonii, tematyki i faktury; „humor“ — to zwykle pewien typ rytmu i instrumentacji (stacatto fagotu); a wszak „mistyczny“ akord orkiestrowy to często po prostu alterowany akord nonowy z flażoletami, harfą i tam-tamem. Lecz czy te terminy mają swoje odpowiedniki w jakości wzruszenia estetycznego, o tym trudno coś powiedzieć. Tylko niebezpieczny laik będzie się upierał przy dosłownym interpretowaniu paralelizmu terminów używanych w różnych sztukach.

Jednym z takich umownych, zastępczych terminów będzie i nasze „oblicze duchowe“. Cóż to znaczy? Oto po prostu nie chcemy mówić ani o harmonice współczesnej, ani o formie, ani o fakturze instrumentalnej, lecz o czymś ogólniejszym, o jakimś ogólnym *charakterze* muzyki „nowoczesnej“ (który zresztą jest niewątpliwie wypadkową wszystkich poprzednio wymienionych czynników). Oczywista autor tego artykułu nie rości sobie pretensji do dania jakiejkolwiek wyczerpującej syntezy, ani nawet do obiektywnie trafnego ujęcia powyższej kwestii. Po prostu chce dać kilka subiektywnych wrażeń i spostrzeżeń ze swoich „przygód wśród arcydzieł“ (jak nazwał Anatol France wrażenia odbiorcy sztuki) — w danym wypadku — przygód wśród dzieł muzycznych ostatniego 30-o lecia. Będą to więc tylko luźne i hipotetyczne refleksje, a czy wyniknie z nich coś pozytywnego — trudno osądzić.

Gdy zastanawiamy się, czy jest i jaki jest wspólny kierunek i charakter współczesnych usiłowań muzycznych — łatwo dojść możemy do wniosku, że kierunek jest, ale że ma on dosyć wąski zakres i wpływ, że słowem większa część muzyki nowoczesnej — nie jest wcale nowoczesna. Nie jest to paradoks i bynajmniej nie dyskwalifikuje owego kierunku, jako kierunku naczelnego i prowadzącego. Wiemy z historii rewolucyj (np. rosyjskiej), że często grupa istotnych, ortodoksalnych rewolucjonistów bywała nieliczna i pozornie mało wpływowa, była tylko jedną z wielu różnych partyj o najrozmaitszych odcieniach i odchyleniach ideologicznych. A jednak w rezultacie ta właśnie „czysta" grupa nadawała ton i kierunek, a w perspektywie czasu ona wydaje się kierowniczą. Podobne zjawiska wskazać można w historii muzyki. W myśl tych doświadczeń „historycznych" chcąc scharakteryzować ogólny, dominujący kierunek w muzyce „nowoczesnej" nie należy posługiwać się mechaniczną, parlamentarną zasadą większości t. j. metodą skonfrontowania twórczości wszystkich wybitnych kompozytorów współczesnych i wyciągnięcia z nich pewnych cech wspólnych i przeważających. Byłaby to droga szkolarska i mylna; należy przyjąć metodę inną, metodę „mądrej mniejszości", subiektywną i apodyktyczną wprawdzie, lecz w praktyce historycznej uprawnioną. W myśl tej metody wybierzmy sobie kierunek, który uznajemy za reprezentujący muzyczną nowoczesność — inne zaś kierunki odrzućmy.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość szeregu największych kompozytorów współczesnych z Ravelem, Szymanowskim i Schönbergiem na czele ma bardzo niewiele wspólnego z istotą muzyki „nowoczesnej". Za tę istotę, za naczelny i charakterystyczny prąd muzyki współczesnej uznać należy rosyjsko-francuski antyromantyzm; Strawiński z okresu „Historii żołnierza", „Pocałunku wieszczki" i „Pulcinelli", „średni" Prokoffiew, „prawdziwy" Hindemith (nie ten sfałszowany i zgrywający się w „Mathis der Maler") i cała plejada kompozytorów francuskich — oto jądro nowoczesnego stylu, a raczej kuźnica tego stylu.

Zanim coś o tym kierunku powiemy, zajmijmy się najpierw jego stosunkiem do przeszłości: co on zwalczał, co odrzucił a z czego wyrósł. Jeśli przejdziemy myślą poszufladkowaną historię muzyki europejskiej ostatnich trzech wieków, to uznać

trzeba niewątpliwie, że najdalszym i najbardziej obcym współczesnemu pojmowaniu i współczesnemu smakowi kierunkiem muzycznym był t. zw. romantyzm. Szczególnie późniejszy i późny romantyzm od Chopina przez Liszta do Wagnera i Regera — to coś najdalszego i najbardziej różnego od naszych dzisiejszych upodobań. Dlaczego? jakie cechy tej muzyki tak dla nas dzisiaj są obce? W odpowiedzi na to pytanie nie uciekajmy się do żadnej uczonej analizy ewolucji harmonicznej, ewolucji formy, faktury etc. Możnaby na ten temat wylać morze atramentu, bo kwestie te są rozległe i złożone. Lecz mijałoby się to z założeniami niniejszej pracy; nie chcemy przecież analizować sprawy dogłębnie i fachowo; chcemy dać niefrasobliwie syntetyczne refleksje o „duchowym obliczu" i uprawniliśmy dyletanckie ale wygodne terminy zapożyczone z innych sztuk. Powiemy więc tak: romantyzm muzyczny się przeżył, bo kompozytorzy zaczęli mieć dość świata „poważnych przeżyć", patosu i liryzmu; wprost czysto zmysłowo znudziły im się płynne, okrągłe rytmy, ciągliwe, śpiewne frazy, lejące się gładko jedna za drugą albo zgoła bez końca (Wagner); zmierziła piętrowo rozbudowana, płynna chromatyka, pompatyczna i „gęsta" instrumentacja i wreszcie patos, ten lisztowski, koturnowy a pusty patos. Zapragnęliśmy prostych, a z romantycznego punktu widzenia „naiwnych" przejrzystych rytmów, suchych, zgrabnych, klasycznych; zapragnęliśmy zwięzłości humoru, ruchu, „cienkiej" faktury, brutalnych napozór i niepoważnych efektów, instrumentacji barwnej ale kostycznej, trochę przykrej i złośliwej, różnych zgrzytów, chichotów, skrzeczących trąbek i waltorni, wyrafinowanej groteski i perkusyjnej raczej tematyki; zapragnęliśmy wreszcie przejrzystej formy, prostej, ale kubistycznie „nielogicznej" harmonii, rzeczowości i opanowania. I oto urodziły się słoneczne frazy „Symfonii klasycznej" Prokoffiewa, pełen paradoksalnych point koncert skrzypcowy, dziwaczny, kostyczny i chłodny jakby poza ludzki liryzm jego „Visions fugitives" (nazywaliśmy je „pogrzebem muchy") i cała, tak niezwykle samorodna twórczość tego kompozytora; a dalej znów kakofoniczny, niebywały chorał z „Historii żołnierza" Strawińskiego, świat niezwykle subtelnych, wzruszeń „Pulcinelli", koturnowa, mistrzowska jakby kubistyczna „ordynarność" „Małej suity" i iskrzące się wyrafinowaną zabawą takty „Pocałunku wieszczki".

W takim sobie dowolnym, „domowym" i obrazowym uprosz-

czeniu przedstawiliśmy romantyzm i anty-romantyzm. W tym oświetleniu jasnym się staje, dlaczego nie zaliczyliśmy do muzyki nowoczesnej ani Schönberga, ani Ravela ani Szymanowskiego. Schönberg przed wynalezieniem systemu 12-tonowego, to kontynuator gmachu ciężkiej, niemieckiej patetycznej metafizyki chromatycznej; Schönberg atonalista — to już tylko jałowy, zbankrutowany spekulant metafizyczny (chciałbym jeszcze coś złego powiedzieć o Schönbergu, ale znów mi ktoś zarzuci, że za mało jego utworów słyszałem). Ravel — francuski czarodziej — daleko wprawdzie odszedł od debussowskiego impresjonizmu: od płynności fraz „Daphnisa i Chloe“ doszedł do prokofiewowskiego niemal koncertu fortepianowego — ale to tylko pozorna transformacja giętkiego i wrażliwego mistrza—on już jednak „do nas“ nie należy. Wreszcie—Karol Szymanowski. Uwolnił się z objęć niemieckiego neo-romantyzmu i od skriabinowsko-impresjonistycznych podmuchów „Pieśni o nocy“ — aby stworzyć swój własny „nowoczesny styl polski“. Stworzył go niewątpliwie: jego etapy to Mazurki, „Stabat Mater“ i „Harnasie“. Ale styl ten, choć bez wątpienia, szczególnie w „Harnasiach“ (widoczne echa strawińszczyzny) w języku swym nowoczesny, wydaje się być tylko samoistnym odgałęzieniem nowoczesności, swoistą herezją, genialnym odszczepieństwem, które zginie wraz ze śmiercią swego wielkiego Twórcy.

Więc takie jest duchowe oblicze muzyki współczesnej? — zapytacie. Więc ruch, humor, kostyczna groteska, perkusja i wynaturzone skrzeczenie waltorni?! Ależ wobec bogatego świata duchowego romantyków to mało, to bardzo mało! Otóż — tu właśnie pochowany jest pies, tu jest jądro sprawy! Nie w tym żeby powyższe zarzuty były słuszne, lecz przeciwnie w tym, że są one z gruntu niesłuszne i oparte na nieporozumieniu, niestety bardzo rozpowszechnionym. Nieporozumienie to wynika właśnie z owej nieszczęsnej terminologii literackiej, która wprowadzona na teren muzyki bez koniecznego zastrzeżenia, że są to tylko chwilowo przyjęte, zastępcze znaki umowne, narobiła wielkich szkód, wytwarzając chaos w głowach! Wciąż się słyszy, nawet od poważnych niby krytyków sądy, że muzyka nowoczesna jest płytka, że wyraża mało przeżyć duchowych, że jest wynikiem zubożenia ludzkiego życia wewnętrznego, że wogóle kryzys moralny etc. Otóż jeżeli o kryzysie *środków* muzycznych można by pomówić, o tyle ów kryzys „treści duchowej“, „zubożenie“, „płyt-

kość" i t. d.— to jest właśnie piramidalna, mówiąc poprostu — bujda, która wynikła z nieszczęsnego pomieszania pojęć muzycznych i nie muzycznych. O ile w literaturze nie ulega wątpliwości, że powieść np. Dostojewskiego nie tylko swymi walorami artystycznymi ale i ciężarem gatunkowym swej problematyki stoi o wiele wyżej od powieści np. Wodehouse'a, to musimy pamiętać, że takie stwierdzenie dotyczące walorów moralnych utworu jest możliwe tylko w literaturze, a przeniesione na teren muzyki staje się poważnym błędem. W literaturze mamy np. rzeczywisty patos i rzeczywisty humor, natomiast nazwy „patos" i „humor" użyte dla określenia pewnych rodzajów zjawisk muzycznych tracą swe literackie znaczenie i moralne czy uczuciowe sugestie, stając się jedynie nazwami pewnych, czysto muzycznych fenomenów. Literackie, moralne wartościowanie zjawisk muzycznych jest przenoszeniem kategorii pojęć właściwych jedynie pewnej sztuce na teren innej sztuki; rezultaty takiego wartościowania muszą być błędne, bo w muzyce decyduje tylko i jedynie *układ elementów formalno-dźwiękowych*. Patos w literaturze góruje (przypuśćmy) nad błazeństwem, a w muzyce t. zw. „błazeństwo" górować może nad t. zw. „patosem" bo wartościowanie odbywa się tutaj na innej płaszczyźnie, na płaszczyźnie doskonałości układu abstrakcyjnych elementów. „Patos" i „błazeństwo" w muzyce to są puste dźwięki, którymi umówiliśmy się oznaczać pewne równoprawne, abstrakcyjne cechy elementów muzycznych (bo jakoś musimy je nazywać, skoro chcemy o nich mówić). Wartościowanie elementów muzycznych, t. j. ocena siły ich oddziaływania estetycznego zależy wyłącznie od doskonałości ich układu, nie zaś od ich jakości. Stąd nonsensem jest powiedzieć, że np. wstęp do „Tristana" góruje nad „Pulcinellą", bo jest od niej głębszy i poważniejszy. W muzyce niema literackiej problematyki, o intensywności wzruszenia decydują pewne prawa autonomiczne, nawskroś abstrakcyjne, nie zaś poza muzyczne sugestie pożyczonych terminów. Naprzykład „niepoważna" według jednego z krytyków „Pulcinella" może bardziej *wzruszyć* niż poważny, tragiczny „Tristan", bo idzie tu o specyficzny rodzaj wzruszenia, o *wzruszenie estetyczne*, a to zupełnie co innego niż normalne, „życiowe" wzruszenie uczuciowe. Muzyka jako sztuka idealnie abstrakcyjna wzrusza nas wyłącznie estetycznie, to też nikt nie będzie płakał w ,smutnych" miejscach utworu muzycznego

a śmiał się w „wesołych“, tak jak płakałby lub śmiał się nad książką.

*

Na zakończenie jeszcze kilka uwag. Trudno twierdzić, że styl „nowoczesny“ już się wytworzył. Dzisiejsze czasy to dopiero jego narodziny; twórczość Strawińskiego nie jest bynajmniej dziełem skończonym i doskonałym — to raczej zbiór sugestyj, mierzwa, na której (oby) wyrośnie twórczość przyszłych mistrzów. I druga uwaga: często dla określenia istoty nowoczesnego kierunku muzycznego używa się terminu „klasycyzm“ lub „neoklasycyzm“. Nie wydaje się to słuszne. Wprawdzie mamy dziś wiele upodobań wspólnych z epoką klasyków np. w dziedzinie rytmu (ruchliwe, parzyste, proste rytmy panowały niepodzielnie od Bacha po Beethovena) faktury, formy (zwięzłość i prostota) lecz mimo wszystko postawa wewnętrzna wydaje się diametralnie różna. Przyszliśmy do dzisiejszego rzekomego klasycyzmu obarczeni całą epoką romantycznego baroku: nasza prostota jest wtórna, to objaw przerafinowania, nasz ruch jest uporczywy aż do makabrycznej groteski, zupełnie różny od zdrowego, krzepiącego ruchu, jaki panuje w Koncertach Brandenburskich Bacha; nasze efekty są brutalne ale mniej silne, raczej przekorne i demoniczne, a nasza zwięzłość bywa oschła i kostyczna (oto istny potok terminów umownych!). Klasycy w gruncie rzeczy mieli w porównaniu z nami prostolinijną psychikę i wyraźniejsze od naszych, w zupełnie innych płaszczyznach i wymiarach leżące cele. Właściwie mniejsza przestrzeń dzieliła ich od romantyzmu, niż to się na ogół wydaje. O stosunku „nowoczesności“ do muzyki dawnych mistrzów możnaby napisać wiele. Przed tym jednak trzeba jeszcze raz się zastanowić, czy warto w ogóle podejmować te próby opisywania dźwięków słowami, próby, które często kończą się fiaskiem, pozostawiając niesmak, charakterystyczny produkt czynności męczących, a w rezultatach swych iluzorycznych.

Andrzej Panufnik

ABSTRAKCJA W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

(refleksje i uwagi)

Muzyka, najmniej spośród wszystkich dziedzin sztuki mająca pierwiastków określonych, zewnętrznych, realnych — posiada

przez to samodzielność, niezależność od jakichkolwiek zjawisk świata zewnętrznego.

Odtwarzanie jedynie przejawów rzeczywistości sprowadziłoby muzykę do prymitywnego naśladownictwa dźwięków i oddawania wzruszeń, co znów z kolei nadałoby jej charakter opisowy, zniżając ją do roli naiwnej ilustracji muzycznej, do płytkiego naturalizmu. Niewolnicze związanie z jakimkolwiek zjawiskiem świata zewnętrznego doprowadzi bowiem niewątpliwie kompozytora do naśladownictwa samego zjawiska, do odrzucenia pierwiastka abstrakcyjnego, stanowiącego o istocie muzyki.

Uwolnienie natomiast muzyki od konkretnych wizyj, jak również od z góry narzuconego przez kompozytora „programu", da możliwość odtworzenia pewnej ogólnej idei za pomocą muzycznych symbolów. Muzyka ta usunie momenty zewnętrzne, opisowe, dając wzamian wartości najgłębszych, subiektywnych przeżyć. Oparcie się na pierwiastku wewnętrznym postawi utwór w nieokreślonym stosunku do jakichkolwiek przejawów rzeczywistości, dlatego muzyka taka może być niejednokrotnie w rozmaity sposób komentowana, lecz osiągnie ona niewątpliwie (przy naprawdę artystycznym ujęciu) swój cel: wzruszenie estetyczne słuchacza.

Odrzucenie zewnętrznych przeżyć kompozytora oraz pierwiastków zaczerpniętych z innych dziedzin sztuki, stworzy najczystszą abstrakcję, uniezależnioną od jakichkolwiek nastrojów czy myśli, i stanowić będzie treść nieuchwytną, nie dającą się ująć w słowa lub wyrazić konkretnym obrazem. O ile malarstwo, rzeźba i poezja interpretują zjawiska uchwycone okiem artysty— bowiem są konsekwencją obserwacji życia, o tyle muzyka abstrakcyjna, przez swą samodzielność i zupełną niezależność, odbiega całkowicie od innych dziedzin sztuki, z których każda (za wyjątkiem malarstwa abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego, wynikłego z dalszej logicznej ewolucji kubizmu, oraz eksperymentalnych prób stworzenia abstrakcyjnej poezji i teatru) związana jest nierozerwalnie z przejawami życia przyrody.

*

Muzyka współczesna abstrakcyjna ma więc w założeniu kompozytora oddziaływać na słuchaczów jedynie samym następstwem i powiązaniem dźwięków z myślą tylko o czystej ekspresji oraz o plastyce i wyrazistości rysunków melodyjnych i pulsacji

rytmicznych. Kompozytorzy współcześni w większości wypadków zdążają do wypowiadania się w sposób absolutnie abstrakcyjny. Jednak nazbyt skrajne tendencje stwarzają inną niebezpieczną możliwość, możliwość sprowadzenia twórczości muzycznej do wyłącznego operowania skomplikowaną kombinacją dźwiękową, harmonicznie z sobą nie powiązaną (często zupełna przypadkowość współbrzmień) i opartą wyłącznie na rozumowej chłodnej kalkulacji architektonicznej. Takie hołdowanie beznamiętnej architektonice dźwiękowej ma miejsce najczęściej u kompozytorów pozbawionych szczerego impulsu twórczego. Ich „abstrakcyjność" — to suche teoretyzowanie. Hypertrofia środków artystycznego wyrazu, oraz zwrot zwłaszcza ku formom przedklasycznym skierowały współczesną twórczość na tory eksperymentatorskie, stwarzając również jak poprzednio programowość nieprzychylne warunki dla rozwoju pierwiastków duchowych i uczuciowych w muzyce. Te zaś jedynie wartości, jako cecha najprawdziwszego talentu, zawarte w doskonałej formie, są i pozostaną nieomylnym sprawdzianem wielkości i głębi utworu.

W muzyce współczesnej widzimy natomiast dążność do wykazania swojej indywidualności przez pietyzm dla „materializmu" muzycznego. Wzajemne prześciganie się w oryginalności, w nagromadzeniu najnowszych środków i nieznanych dotąd kombinacyj dźwiękowych, sprawia wrażenie zdobywania rekordu (czyżby psychoza sportu?) nie liczącego się zupełnie ze stanem duchowym kompozytora, z t. zw. popularnie „natchnieniem" — tak często dziś negowanym jako impuls zbędny przy pracy twórczej. Współcześni kompozytorzy — szukając „nowych dróg" — omijają i słusznie epigonizm dawnych mistrzów, jednak pominięcie pierwiastków duchowych i uczuciowych, które są kwintesencją muzyki, wydaje się bolesnym zubożeniem samej twórczości muzycznej.

Szata zewnętrzna, a więc wybór formy takiej jak np. rondo, fuga lub passacaglia, powinna być jedynie środkiem do wyrażania jakiejś idei podstawowej, jakiejś koncepcji wewnętrznej, a nie wyłącznym wykorzystaniem możliwości uprzednio wybranej formy jako takiej.

To też uformowanie tworzywa dźwiękowego powinno się kształtować pod wpływem najistotniejszych klimatów uczuciowych kompozytora, jego spontanicznego impulsu twórczego. Przefiltrowanie tego materiału dźwiękowego przez świadomy in-

telekt i oparcie go na osiągniętych dotąd zdobyczach formalnych i własnych środkach artystycznego wyrazu, da dopiero w wyniku utwór prawdziwie piękny i wartościowy.

*

Jeżeli twórczość współczesna dąży do zupełnie abstrakcyjnego wyrażania się — to nasuwa się konieczność rozstrzygnięcia problemu tytułu utworu.

Jak wiemy są dwojakie rodzaje tytułów: zaczerpnięte wyłącznie z nomenklatury muzycznej j. np. allegro, uwertura, suita i t. p. i tytuły „literackie", jakoby nawiązujące do treści programowej utworu. I tu powstaje stara kwestia, czy tytuł t. zw. „literacki" pomoże słuchaczowi do zrozumienia utworu?

Muzyka jako sztuka absolutna powinna być wchłaniana przez odbiorcę bez jakichkolwiek pośrednich obrazów wzrokowych, przyswajana jako piękno skończone, trwałe i istotne, bez pomocy sugestyj wizualnych, które niepotrzebnie mącą kształt i barwę kompozycji. Utwór powstaje pod wpływem rozmaitych impulsów konkretnych. Impulsy te przetworzone jednak w artystycznej wyobraźni w wyniku zawierać mogą tylko refleks rzeczywistości, ale nie koniecznie w słuchaczu muszą budzić te same myśli i wzruszenia, które były bodźcem twórczym artysty.

Gdyby Szymanowski opatrzył np. pierwszy koncert skrzypcowy tytułem „Noc majowa" (kompozycja oparta na poemacie Micińskiego pod tym tytułem), to sugestywność tego „romantycznego" tytułu zmuszałaby słuchacza do poszukiwania litylko nastrojów wiosennej nocy, zniżając wspaniałą treść do poziomu ilustracji muzycznej. Przeszkadzałoby to w bezpośrednim zrozumieniu całej abstrakcyjnie pięknej kompozycji, która jest czymś większym i głębszym — będąc ponadwymiarowością w maestrii odtworzenia nieziemskich, napół realnych wizyj.

Podobnie rzecz ma się z utworem symfonicznym Honeggera „Pacific 231". Kompozytor nadaje swej świetnej kompozycji tytuł (który jak wiemy jest nazwą lokomotywy) — zmuszając słuchacza do poszukiwania wartości onomatopeistycznych, zręczności w naśladownictwie dźwięków, jakie wydaje parowóz w ruchu, przez co sam utwór — tak niezwykle wartościowy dla walorów czysto muzycznych — nawet wytrawnym krytykom wydaje się wyłącznie kompozycją ilustracyjną. Gdyby Honegger nazwał Pacific np. „Allegrem symfonicznym", rozpatrywalibyśmy go

bez niepotrzebnych uskoków w stronę onomatopei, natomiast z całym pietyzmem dla jego abstrakcyjnego piękna.

*

Palącą również wydaje mi się sprawa folkloru w muzyce współczesnej.

Otóż „walka“ o muzykę „narodową“ polega u nas w większości wypadków na wprowadzaniu do form „absolutnych“ — motywów ludowych, a gama majorowa z podwyższoną kwartą i obniżoną septymą staje się niezawodną jakoby receptą i nieznośną manierą .

Chcąc stworzyć muzykę polską, nie widzę konieczności posługiwania się tym banalnym, zużytym zwrotem muzycznym. Raczej w sferze czystej abstrakcji należałoby wysublimować indywidualne impulsy, które przetłumaczone na wyraz muzyczny, oddałyby obraz psychiki polskiej.

Twórczość wielkich talentów, na które czekamy, stanie się niewątpliwie wykładnikiem najistotniejszych wibracyj myśli narodu, bez uciekania się do prymitywnej melodyki ludowej, która będąc jedynie cząstką naszych możliwości, nie jest wiernym i kompletnym obrazem muzycznej postawy ducha polskiego.

Zygmunt Mycielski.

CHODZI O MUZYKĘ...

Właściwie, trzeba by wsadzić kij w mrowisko. Jak to zrobić? Nie bać się słów, nie bać się nazwisk, to raz. Pokazał nam to już pan Szpinalski w swoich artykułach w „Kurierze Porannym“, artykułach, których doniosłość jest ciągle niedoceniana.

Ale zmierzam jeszcze i do innej materii. Mówi się u nas więcej o organizacji, o instytucji i o teorii, a o wiele mniej o samej muzyce. Chciałbym, żeby główny nacisk informacyjny, żeby dyskusja i nerw muzyczny pulsowały dookoła nowych dzieł. Żeby się kłócono o Palestra, Kasserna i tylu innych. Jest jakaś senność. Senność i koleżeństwo niejednokrotnie. Po wykonaniach „Poematu żałobnego“ Wytowicza, „Uwertury“ Szałowskiego, koncertu na dwa fortepiany Maciejewskiego czy „Prometeusza“ Sze-

ligowskiego — jest cisza. Ludzie sobie nie skaczą do oczu o muzykę, ale skaczą o rozmaite jakieś sprawki inne. To jest nudne.

Miałem pisać o centrach muzycznych, czyli, znowu o Paryżu. Otóż, pisać o muzycznym Paryżu znaczy pisać o nazwiskach. Znaczy to pisać o antagonizmie ludzi z pod takiego czy innego znaku sztuki współczesnej. Tam kwestia Rousell-Strawiński, Markiewicz-Français jest rozstrzygana w ogniu pasji, snobizmu, intryg i entuzjazmów. Jeżeli się ktoś obraża, to tego nie słychać. Wszystko jedno, bo chodzi o rzecz żywą, o sztukę, marnie nawet nieraz wykonywaną, ale o rzecz żywą, o sztukę! Powtarzam umyślnie, bo nie jest to światek małych rzeczy, ale walka o nowe wartości.

Nie nawołuję do sądzenia, ale nawołuję do poznawania, dyskutowania i ożywienia. Mamy nową grupę muzyków, kompozytorów i wirtuozów. Za mało się o nich mówi. A przecież ciągle się dzieje coś nowego. Wystarczy posiedzieć przez rok w Polsce, żeby stracić kontakt z ruchem muzycznym naszego kontynentu. Jeżeli to takie trudne, to trzeba wywołać ten ruch około dzieł muzycznych u nas. Recenzje wpadają w miękkie ciasto publicznej obojętności, bo antagonizmy są bardziej personalne niż muzyczne i słyszy się mało.

Chciałbym przynajmniej wiedzieć, jeżeli nie mogę usłyszeć, co pisze nowego Hindemith i jaki jest ten nowy balet Strawińskiego. Tymczasem na każdym kroku mogę czytać tylko o jakichś drobnych sprawkach. Wiem, że trudno jest zamienić społeczeństwo niemuzykalne na muzykalne. Ale to jest sprawą codziennej pracy szkół muzycznych, radia i biur koncertowych. Muzyka zaczyna się dopiero tam, gdzie ten wstępny etap się kończy.

Przeglądałem recenzje polskie sprzed trzydziestu lat. To co się pisze dzisiaj jest zastraszająco podobne do tamtego. Czyż nie urodziło się nic nowego od czasów pierwszych wystąpień „Młodej Polski“? Czy niema nowych prądów, stylów i haseł? Bo przecież są nowi ludzie. A tymczasem dzisiaj jak i wtedy czyta się o tym: co zrobić, żeby ludzie chodzili na koncerty i żeby byli muzykalni. Z tych ówczesnych recenzji trudno mi się dowiedzieć o muzyce wtedy. Trzeba to zmienić radykalnie. Pisma muzyczne i krytycy muszą dawać czytelnikowi śmiały obraz współczesności. A jest to tym łatwiej, że ruszyliśmy już z miejsca na dobre.

Coś całkiem nowego zawsze przestrasza. Przestrasza rytm, który trzeba dopiero policzyć, żeby wygrać precyzyjnie jego nową

pulsację. Przestrasza trudniejsza linearność i nieznane dotąd współbrzmienie. Prawie nigdy sie nię słyszy dokładnych wartości nut w powolnych częściach utworów z XVIII-go wieku. Który ze skrzypków wylicza te wartości adagia z I-ej sonaty J. S. Bacha? Która śpiewaczka pilnuje ćwiartek i szesnastek? Na palcach policzyć! Ale istnieje pewna „tradycja niedokładności" w stosunku do tych dawnych dzieł. Natomiast dzieło nowe trzeba dopiero przeczytać i poznać. Ten wysiłek jest ojcem niechęci. Więc gra się dalej karnawał Schumanna i „piątą" Beethovena, popełniając te same niedogrania i niedokładności, bo są tylko trzy próby, bo orkiestra za mało zarabia, i t. p. W ten sposób życie muzyczne idzie od potknięcia do potknięcia i, po staremu, od jednego wielkiego muzyka do drugiego.

Zdajmy sobie sprawę z tego, że historia sztuki jest historią wielkich dzieł czyli nazwisk. Trzeba z pewnością specjalnych warunków, żeby się w ciągu pięciu lat urodził Rameau, Domenico Scarlatti, Haendel, J. S. Bach, Marcello, Porpora, Lully i Telemann, ale w dalszym ciągu zajmują nas oni, a nie ich słuchacze. O aurze która ich wydała oni właśnie nam świadczą. Tak samo dzisiaj. Najciekawszą sprawą jest i będzie taka na przykład sprawa Markiewicz-Maciejewski i o tym trzeba wiedzieć, bo, za sto lat, będzie dla nas za późno.

Tych kilka słów piszę w nadziei, że przyczynią się one do wywołania dyskusji i sprecyzowania nowych prądów, antagonizmów i stylów, które już istnieją, a które trzeba tylko odcyfrować. Bo zbyt często spotyka się jeszcze, nawet wśród muzyków, ludzi, operujących pojęciami Strauss-Debussy.

Michał Kondracki

TEGOROCZNE FESTIVALE MUZYCZNE W PARYŻU

Druga połowa czerwca roku bieżącego wyróżniła się rzadkim napięciem muzycznym w Paryżu. Przypisać to należy w pierwszym rzędzie Wystawie światowej oraz — odbywającemu się w ścisłym związku z Wystawą — XV Festivalowi Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Te dwa czynniki wpłynęły w sposób potężny na ożywienie zamierającego już zwykle w tym okresie życia muzycznego francuskiej stolicy. Na krótkiej stosunkowo przestrzeni czasu, obejmującej zaledwie dwa tygodnie, odbyło się przeszło 20 interesujących koncertów. Poza tym miały miejsce imponujące manifestacje teatralne (operowe i baletowe).

Polska muzyka zdobyła sobie w tym światowym pokazie artystycznym zupełnie niepośledne miejsce. Stwierdzić można bez przesady, że polska sztuka muzyczna potrafiła nawet wybić się w Paryżu na jedną z przodujących pozycji, równoważąc tym choć w części kompromitację polskiego pawilonu wystawowego na terenie międzynarodowym.

Wypada tedy przyjrzeć się zbliska przebiegowi święta muzycznego w Paryżu i omówić szczegółowo jego główne momenty.

Chronologicznie pierwszym był występ chóru archikatedralnego ks. dr. Gieburowskiego z Poznania. Nie zdążyłem, niestety, przyjechać na ten pierwszy koncert polski, zorganizowany przez komisarza R. P. na Wystawie w Paryżu i nie danym mi było zostać świadkiem jego wielkiego sukcesu. Słyszałem natomiast z ust bardzo wiarogodnych świadków, którzy na tym koncercie byli, że chór ks. Gieburowskiego śpiewał wspaniale, o wiele lepiej jeszcze niż w Polsce (w czasie niedawnego pobytu w Warszawie) i że zrobił bardzo dodatnie wrażenie na publiczności francuskiej i międzynarodowej, która długo oklaskiwała zasłużonego kapłana-kapelmistrza, zmuszając go do czterokrotnego powrotu na estradę. Znając pewną wstrzemięźliwość (żeby nie powiedzieć: nieufność) paryskiej publiczności w stosunku do nowych, nieznanych jej jednostek artystycznych, należy uznać sukces chóru ks. dr. Gieburowskiego za b. poważny i niewątpliwy, na poparcie czego możnaby zacytować jednogłośny entuzjazm prasy francuskiej, również niezbyt skorej do pochwał i komplementów. Tak więc „Les 3 concerts polonais" rozpoczęły się pod dobrą wróżbą. Dalszy ciąg okazał się równie udany.

Drugim z kolei koncertem polskim był recital klawesynowy Wandy Landowskiej, który miał miejsce w sali teatru des Champs-Elysées, uznanego za oficjalną placówkę artystyczną Wystawy Paryskiej. Znakomita klawesynistka poświęciła tym razem całkowity program swego koncertu muzyce polskiej — dawnej i ludowej. Z tego względu recital jej zasługuje na specjalne wyróżnienie. Na pierwszy ogień poszła Sonata na 2 skrzypiec i bas St. Sylw. Szarzyńskiego. Wykonała ją Wanda Landowska na klawesynie ze współudziałem p. M. Guignard i O. Marchesini, członków kameralnego zespołu instrumentalnego. W komentarzach analitycznych, dołączonych do programu koncertu, podaje Landowska szczegóły odkrycia przez nią wspomnianego utworu. Rękopis Sonaty miał być dostarczony jej przez p. A. Polińskiego, który go odnalazł w słynnej i bogatej bibliotece Kolegium w Łowiczu. Poszczególne części Sonaty są następujące: Sarabanda — Fugato — Grave — Gigue. Następnym punktem programu był cykl dawnych tańców polskich na klawesyn solo. Rozpoczęło go Preludium J. Podbielskiego, organisty z Królewca, w 1703 r., urodzonego w Toruniu, utrzymane w stylu preludiów organowych. Dalej następował „Dobry taniec polski" Krzysztofa Laeffenholtza. pochodzący z tabulatury organowej, przypominający swym brzmieniem barwę kobzy i zakończony charakterystycznym rytmem trójkowym. Potem szła z kolei „Volta Polonica" i „Wyrwany" Anonima, zaczerpnięte z tabulatur nieznanych lutnistów XVI i XVII w. Wreszcie „Chorea Polonica" Diomedesa Cato, pochodzące z tabulatury organowej z r. 1603 i na zakończenie Bourrée i Mazur G. Ch. Telemanna z rękopisu zwanego Andreas Bach Buch.

W dalszym ciągu programu p. Wanda Landowska wykonała (z udziałem członków swego zespołu kameralnego) Sonatę na 2 skrzypiec i basso continuo (zrealizowanego na klawesyn) Marcina Mielczewskiego (według rękopisu, wypożyczonego z Muzeum Narodowego Francji — Collection S. Brossard — i odcyfrowanego przez wykonawczynię). Została odegrana tylko pierwsza część sonaty (gdyż cały utwór jest za długi), zawierająca cykl tańców dworskich (Uwerturae, Branles, Basses-danses, Gaillard, Volta i Mazur).

W drugiej części programu figurowały 4 Pieśni ludowe polskie (Podolanka, Chmiel, Wędrowali krawczycy i Mazur) w opracowaniu instrumentalnym Wandy Landowskiej (na zespół, złożony z kwintetu smyczkowego, fletu, oboju, rożka angielskiego, fagotu i klawesynu), z których największym powodzeniem cieszył się Mazur, powtórzony na ogólne żądanie publiczności.

W dalszym ciągu koncertu odegrała W. Landowska na klawesynie solo Polonezy M. C. Ogińskiego (Moderato — Poco adagio — Les Adieux — Andante patetico — Dolente grazioso con tenerezza), następnie Rondo, Allegro e Scherzando C. W. Podbielskiego i na zakończenie koncerty instrumentalne Adama Jarzębskiego: Berlinesa i Tamburitta (podług rękopisów z Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu: Canzoni e Concerti a due tree quatre voci cum Basso Continuo di Adamo Harzebski (!) 1627 na skrzypce, violę da gamba, oboe d'amore, fagot i klawesyn.

Zgromadzona na koncercie Wandy Landowskiej elita intelektualna i kulturalna Paryża oklaskiwała gorąco znakomitą artystkę oraz liczne dzieła polskie, doskonale przez nią zaprezentowane. Koncert ten miał niezaprzeczalnie duże znaczenie dla propagandy muzyki polskiej za granicą.

Trzecim z kolei polskim koncertem w Paryżu był wspaniały występ Artura Rodzińskiego na czele orkiestry paryskiej. W programie koncertu Rodzińskiego figurował (oprócz IV Brahmsa, II Suity z „Daphnis et Chloe" Ravela, Bacha — Stokowskiego) zaledwie jeden utwór polski — II-gi koncert skrzypcowy Karola Szymanowskiego (wyk. Eugenia Umińska).

Korzyść, jaką osiągnęła polska muzyka współczesna z koncertu Rodzińskiego, sprowadza się więc jedynie do przypomnienia publiczności europejskiej jednego z ostatnich (choć nie najlepszych) dzieł Szymanowskiego. Bogaty i obfity dorobek młodej współczesnej generacji muzyków polskich nie potrafił zainteresować mistrza z Cleveland, ani wzbudzić w nim pragnienia zrewidowania swego negatywnego nastawienia w stosunku do wartości kompozycji młodszych polskich muzyków.

Sława Rodzińskiego na terenie międzynarodowym jest już tak wielka, że może on sobie pozwolić na lekceważenie utartych tradycji kapelmistrzowskich, polegających na konstruowaniu swego programu wyłącznie pod kątem widzenia popisu osobistego. Artysta tej miary co Rodziński nie potrzebuje się legitymować wobec Paryża wykonaniem dzieł repertuaru klasycznego, zwłaszcza zaś Brahmsa. Objęcie przez niego naczelnego kierownictwa niedawno utworzonej najlepszej orkiestry świata pod nazwą „Toscanini-Rodziński" w New-Yorku daje pojęcie o fantastycznej karierze muzyka, który jeszcze przed dziesięciu laty pracował w zespole kapelmistrzów opery warszawskiej. Dziś Rodziński stoi już niemal u szczytu sławy, zdobywając jednak ciągle coraz większy rozgłos dla swej znakomitej sztuki.

Żelazna energia, niezmordowana pracowitość i konsekwentność w realizacji planów zaprowadzą niewątpliwie Rodzińskiego jeszcze bardzo wysoko w górę. Dla dopełnienia całokształtu wyczerpującej działalności Artura Rodzińskiego na terenie światowym brak tylko jednej cegiełki: przyczynienia się do propagandy współczesnej muzyki polskiej za granicą. Już wykonanie „Harnasiów" w Ameryce i II-go Koncertu skrzypcowego Szymanowskiego w Paryżu wydaje się zapowiadać symptomy budzącego się w tym kierunku zainteresowania. Oby ciąg dalszy nie kazał na siebie czekać zbyt długo.

Po tej dygresji, związanej jednak organicznie z omawianym tematem, trzeba powrócić do dalszego ciągu festivali paryskich. Jednym z najciekawszych koncertów był zupełnie poza ramami festivalowymi zorganizowany występ Nadi Boulanger ze swym zespołem wokalnym, w programie którego figurowały m. in. fragmenty „Persefony" Igora Strawińskiego. Zdumiewający talent wielkiego muzyka rosyjskiego (obecnie naturalizowanego Francuza) dał światu znów dzieło o wartości olbrzymiej, pełne prostoty iście genialnej i piękna nieprzemijającego, pokrewne duchowo oratoriom Haendla dzięki swemu rzadkiemu majestatowi. Nowa (lecz już nie najnowsza) partytura Strawińskiego jest arcydziełem logiki, czystości technicznej i doskonałości „roboty" muzycznej. Kiedy po skończonej „Persefonie" słucha się jakiegoś dzieła autora z przed kilku stuleci, różnica podejścia do muzyki jest tak frapująco wielka, że trudno uwierzyć, aby rozwój najmłodszej ze sztuk mógł doprowadzić do podobnego wyrafinowania środków muzycznych, do jakiego doszedł apostoł współczesności — Strawiński.

Obok Strawińskiego jakże nędznie prezentował się przekrój najnowszej międzynarodowej twórczości kompozytorów współczesnych! Nie wiadomo właściwie kogo trzeba w tym winić, ale chyba w pierwszym rzędzie członków Jury Międzynarodowego, które wybrało z nadesłanych utworów chyba najgorsze do wykonania na dorocznym XV Festivalu Muz. Wsp. Nie ulega bowiem najmniejszej wątpliwości, że dorobek obecnej generacji muzyków europejskich przedstawia się nieco lepiej, niż go pokazano na niefortunnych próbach festivalowych. Panowie jurorzy: R. Gerhard (Barcelona), M. Clark (Londyn), M. Osterc (Ljubljana), M. Jeanson (Stokholm) i J. Ibert (Paryż) z prezesem E. J. Dentem (Cambridge) na czele wykazali rzadki, dotychczas nienotowany w dziejach Międz. Tow. Muz. Współcz. brak gustu i poczucia artyzmu. Połowa dopuszczonych przez nich na Festival kompozycji nie powinna była w ogóle dostać się na estradę koncertową. Ci panowie (jurorzy) oddali bardzo złą przysługę muzyce współczesnej w ogóle a Towarzystwu w szczególności. Nie należało więc grać przede wszystkim takich operetkowych kompozycji instrumentalnych jak Koncert fortepianowy Jean Françaís. Przy tej okazji nasuwają się niemiłe refleksje o upadku współczesnej młodej muzyki francuskiej. Nie można zrozumieć, jak w kraju, który wydał Debussy'ego, Ravela, Roussela, Fl. Schmitta, Feroud toleruje się obecnie muzyczkę w stylu J. Françaís. I nie tylko się ją toleruje, lecz, co gorzej, gorliwie propaguje i popiera, jako charakterystyczną dla kultury francuskiej. Ładne świadectwo wystawiają muzycy francuscy swoim tradycjom kulturalnym. Przed paru laty robiono jedynie wyjątek

wobec Poulenc'a — kompozytora, jak wiadomo o niezbyt poważnych aspiracjach — zaliczając go nie bez odcienia wyrozumiałej pobłażliwości do „grupy sześciu". Nikt jednak nie traktował twórczości jego zupełnie na serio, tym bardziej nie zachwycał się jego muzyką i nie robił z niego reprezentacyjnego, czołowego kompozytora francuskiego. Jean Françaix — to pod wieloma względami Poulenc, tylko w gorszej edycji, bo z dużymi pretensjami do uniwersalności, klasycyzmu i wysokiego artyzmu. Jedynym jego walorem jest duży talent odtwórczy: interpretuje on swój koncert wspaniale i to ratuje do pewnego stopnia beznadziejną sytuację. Jakimi drogami trafił ten utwór z nieprawdziwego zdarzenia na poważną estradę Filharmonii Berlińskiej (w roku ubiegłym) pozostanie tajemnicą. Wystarczy stwierdzić, że nawet obrońca i piewca talentu J. Françaix p. Fr. Valéry przyznaje, że muzyka jego klienta jest „łatwą i lekką". Każdy poważny muzyk doda w myśli, że jest ona zbyt łatwą lub po prostu — lekką muzyczką rozrywkową o banalnej inwencji, tanich pomysłach, słabiutkiej instrumentacji i kompletnym braku polifonii. Można pisać muzykę łatwą, lecz nie zdawkową, goniącą wyraźnie za popularnością, unikającą problemów, muzykę, w której się nic nie dzieje, lecz wszystko płynie jak woda z cukrem. Oto do czego może doprowadzić zbiorowa sugestia i zapatrzenie w mrzonki „wskrzeszania" dawno już zakończonego stylu „galant" w muzyce francuskiej. Że chimera ta może dać tylko żałosne rezultaty dowiódł wymownie Jean Françaix swym koncertem. Nie przekonał tylko swoich własnych rodaków.

Innym kwiatem, wybranym przez nieudolne Jury tegoroczne, była Symfonia koncertująca szwedzkiego kompozytora Hildinga Rosenberga, okropna piła, trwająca dobrych czterdzieści minut. Dobiła ona słuchaczy pierwszego koncertu symfonicznego, odbywającego się w Centre Marcelin-Berthelot. Następująca potem II Symfonia elegijna wielkiego Francesco Malipiero (pod dyrekcją doskonałego młodego kapelmistrza włoskiego Nino Sanzogno) nie wywołała już głębszego wrażenia.

Do bardzo problematycznych pozycji omawianego koncertu należał również „Hommage à Babeuf" (na instrumenty dęte i perskusję) belgijskiego kompozytora André Souris, propagatora „surrealizmu" w muzyce. Utwór ten, utrzymany w rytmie marsza sankiulockiego, oparty jest na stylizowanych reminiscencjach Marsylianki. Fatalne wrażenie wywarła także słabiutka fantazja na orkiestrę smyczkową Norberta von Hannenheima (Rumuna, mieszkającego w Niemczech).

Poziom całego koncertu uratowały dwa utwory: Symfonia koncertująca Karola Szymanowskiego, odegrana jako hołd pośmiertny (in memoriam) na początku inauguracyjnego koncertu pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga z udziałem Zbigniewa Drzewieckiego (dotychczas jednego z najlepszych interpretatorów partii fortepianowej tego dzieła) oraz — Koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga w wykonaniu Colette Frantz (dyr. G. Fitelberg). Kompozycja J. Fitelberga, gęsta w fakturze, posiada dużo lirycznego polotu i poezji. Koncert na orkiestrę M. Staroradomskiego (Z. S. R. R.) nie zawierał żadnych realnych wartości muzycznych i rewelacją nie był.

Równolegle z inauguracją koncertów symfonicznych, rano tego samego dnia odbył się pierwszy koncert kameralny Międz. Tow. Muz. Współczesnej (w sale Comedie des Champs-Elysées) o programie również bardzo

niejednolitym. Obok doskonałych utworów, jak II kwartet smyczkowy Artura Honeggera, i bardzo interesującego Nonetu instrumentalnego Karola Reinera z Czechosłowacji (ucznia prof. A. Haby i wyznawcy jego świerćtonowego systemu muzycznego oraz stylu atematycznego) wykonano bezbarwny Duet na flet i klarnet J. Homs'a (Hiszpana), zupełnie słaby Morceau de concert na wiolonczelę i fortepian Al. Busha, a także akademicko-naiwne pieśni p. t. „Głos Jamato" (na sopran z tow. zespołu kameralnego) kompozytorki japońskiej M. Toyama. Suita Florent-Schmitta (na zespół kameralny) umieszczona na końcu tego barokowego programu nie przyczyniła się do wywołania dobrego wrażenia o rozpoczynającym się święcie muzycznym.

O wiele lepsze wspomnienie pozostawił koncert polskiej współczesnej muzyki kameralnej, zorganizowany w ramach Festivalu M. T. M. W. przez Stow. Młodych Muzyków Pol. w Paryżu. Nie obeszło się jednak i tu bez dysonansów. Świetne Trio na flet, klarnet i fagot Bolesława Woytowicza rozpoczęło program polskiego koncertu. Znany w Warszawie i za granicą Koncert na dwa fortepiany Romana Maciejewskiego (odegrany przez autora i K. Kranca) osiągnął również bardzo duży sukces wśród słuchaczy. Trzeci (najnowszy) kwartet Antoniego Szałowskiego utrwalił najlepsze mniemanie o wielkim talencie autora „Uwertury". Wykonana następnie przez Eugenię Umińską Sonatina z nieprawdziwego zdarzenia Alfreda Gradsteina (na skrzypce i fortepian) wprowadziła swym kawiarnianym stylem zamęt do poważnej atmosfery koncertu. Publiczność zaczęła ze śmiechem opuszczać salę. Wśród tego zepsutego nastroju fatalnie wykonana (zwłaszcza w 2-ej części) Sonatina na trzy klarnety Romana Palestra mogła wywołać tylko żal do organizatorów koncertu za lekceważący stosunek do tego pierwszorzędnego dzieła. Nieprzybycie Wacława Niemczyka, który miał odegrać „Suitę polską" na skrzypce z fortepianem Sz. Laksa uratowało lekkomyślnie zmontowany koncert polski od powtórnej, być może, kompromitacji wobec publiczności europejskiej.

Zupełnie inny charakter posiadał III Koncert (drugi symfoniczny) Międz. Tow. Muz. Wsp. Wykonawcą jego była świetna orkiestra dęta Gwardii Republikańskiej, dyrygowana przez komendanta Dupont. Ze zdumiewającą doskonałością techniczną i absolutną precyzją wykonał ten najlepszy i najbardziej zgrany zespół paryski szereg b. trudnych dzieł współczesnych kompozytorów: Preludium z Suity F — A. Roussela, Cancion z Morimiento de Baile — E. Lovreglio, Gullivera u Lilliputów — G. Pierné, doskonałe Introduzione, corale e marcia (na dętą orkiestrę, perkusję i fortepian) Alfr. Caselli, Dionysiaques — Fl. Schmitta, Taniec ogólny z „Daphnis i Chloe" — M. Ravela, Trzy fragmenty: z „La Peri" Ducasa, „Martyra de Saint-Sebastien" Cl. Debussy'ego, Obóz Pompejusza — Fl. Schmitta, Preludium „Orfeusz" — Roger-Ducasse, Pantomima i Taniec ognia — M. de Falli oraz Przygody Sowizdrzała — R. Straussa. (Oto jak imponujący program przygotowała nienagannie dęta orkiestra m. st. Paryża. A dęta orkiestra m. st. Warszawy jaki ma repertuar? Wiadomo wszystkim).

Nstępny, IV Koncert (drugi kameralny) M. T. M. W. zawierał w swym programie II-gi kwartet smyczkowy S. Veressa (Węgra), Cztery pieśni H.

E. Apostela (Austriaka), IX-ty kwartet smyczkowy D. Milhaud'a i Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę H. Badings'a (Holendra).

Nieco ciekawszy był V Koncert (trzeci symfoniczny) M. T. M. W., który rozpoczął się wykonaniem kapitalnej, doskonale brzmiącej Uwertury z opery „Nowa Zema" słynnego Aloisa Haby. Utwór ten jest skomponowany w stylu atematycznym (t. zn. bez powtórzeń i bez wariantów rysunków melodyjnych) i zawiera trzy tempa Allegro—Andante—Allegro, odpowiadające schematowi A—B—C (nie zaś A—B—A). Głównym motywem początku jest odwrócony temat „Internacionalu", która to pieśń zjawia się potem (w części środkowej) w opracowaniu harmonicznym dwunastopółtonowym. Do najsłabszych jednak momentów „Uwertury" należą te właśnie fragmenty, gdzie „Międzynarodówka" jest prawie dosłownie cytowana (przez puzony), na tle czterogłosowego kontrapunktu. Najlepszymi natomiast są w tej Uwerturze nowości brzmieniowe oryginalne, oraz wywodzące się ze słynnej teorii Haby centrum tonalnego (zastępującego dawne pojęcia tonalności). Jeżeli omówieniu tego interesującego dzieła poświęcone zostało więcej miejsca niż innym, to przede wszystkim dlatego, iż było ono najlepszym bodaj z pośród eksperymentalnych kompozycji tegorocznego Festivalu. Długotrwała owacja, zgotowana przez publiczność A. Habie, stanowiła wymowną ilustrację nastroju sali (odezwały się i gwizdy — ale we Francji to należy do dobrych objawów reakcji publiczności; poza tym wchodziły tu w grę momenty polityczne — melodia Międzynarodówki).

Bardzo ładnie brzmiał koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę J. Valls'a (Hiszpana), oparty w części środkowej (Andante) na pięknych kołysankach katalońskich, który by zyskał jednak przy pewnych skrótach.

Pozostałe utwory, wykonane na tym koncercie nie wywarły większego wrażenia. Solidnie napisana Serenada na flet, klarnet i orkiestrę smyczkową świetnego kompozytora szwajcarskiego C. Becka, Uwertura L. Larssona, Toccata D. Lebrê, Suita orkiestrowa H. Eislera, oraz omawiany już sławetny Koncert fortepianowy J. Français —wypełniły resztę programu.

VI Koncert (trzeci kameralny) M. T. M. W. był ostatnim. Program jego zawierał słabe „Grymasy rytmiczne" na fortepian M. Milojevitcha (Jugosłowianina), Muzykę na trzy fortepiany (Hymny) L. Dellapiccala, II-gi kwartet smyczkowy E. Maconchy, kompozytorki angielskiej, oraz... Warjacje na temat Rameau P. Ducas'a.

Poza właściwymi sześcioma koncertami Międz. Tow. Muz. Współcz. odbyło się kilka manifestacji muzycznych, zorganizowanych na cześć M. T. M. W. Tak więc jeszcze przed oficjalnym rozpoczęciem uroczystości muzycznych, miał miejsce wspaniały koncert muzyki religijnej (zainicjowany przez T-wo koncertów Revue Musicale) w prastarym Opactwie Royaumont, pod Paryżem. Świetne chóry I. Gouverné i orkiestra Société Philharmonique de Paris pod dyrekcją Ch. Muncha wykonały Kantatę „Quam Dilecta" J. Ph. Rameau, Motet „Deus Abraham" M. Delannoy, Kantatę „Ku czci Pana" D. Milhaud, Trzy motety Florent Schmitta i sencjacyjną... Fugę orkiestrową na 6 głosów J. S. Bacha w instrumentacji (niezwykle oryginalnej, pomysłowej i odrębnej) A. Weberna.

Następnie, w okresie trwania Festivalu, miał miejsce piękny koncert w Grande Galerie du Trianon w Wersalu, o bardzo stylowym programie,

obejmującym dzieła z epoki Ludwika XIV, a więc: Koncert Królewski Fr. Couperin'a, Kantatę „Orfeusz" N. Clérambault, Sonatę „Le Tombeau" J. M. Lecler'a „Issé" A. C. Dertouches'a, „Céphale et Procris" E. Jacquet de la Guerr'a, utwory fortepianowe Couperin'a i Champion de Chambonnières oraz prolog do „Idomenée (na chóry, solistów i orkiestrę).

Festival Debussy—Ravel, poprzedzony prelekcją E. Vuillermoza w wyk. J. Weill (fort.) i J. Micheau (śpiew) odbył się w sali teatru des Champs-Elysées.

Orchestre Colonne pod dyrekcją P. Parav'a wystąpiła z koncertem muzyki francuskiej. W programie: La Peri (z fanfarą) P. Ducas'a, II-ga Suita „Daphnis i Chloe" Ravela, Symfonia góralska Vincent D'Indy, Tragedie de Salomé Florent-Schmitta i La Bourrée fantastique E. Chabrier'a.

Odbył się również interesujący wykład prof. Aloisa Haby o muzyce ćwierćtonowej i 1/6-tonowej, ilustrowany przykładami z dzieł A. Haby (Duet skrzypcowy) oraz jego uczniów: Kawalskiego (Fantazja na skrzypce i wiolonczelę, mała suita na altówkę solo), Reinera (pięć doskonałych pieśni na śpiew ze skrzypcami) i Wiesmeyera (Duet skrzypcowy).

Wreszcie, na zakończenie, urządzone zostały odczyty na temat „Audycji muzycznych dla młodzieży" pod kierunkiem inspektora chórów miejskich m. Paryża prof. Roger-Ducassa, ze współudziałem A. Coeuroy. Referaty wygłosili: Varró (Budapeszt) o wrażliwości muzycznej aktywnej i pasywnej, Jirak (Praga) i C. Sachs (Paryż) o roli radia i płyt, Křenek i Haba (Praga)—dyskusja nad programami klasycznymi i współczesnymi, W. Damrosch i Schelling (New York) — o wrażliwości muzycznej u dzieci i młodzieży, N. Sac (Moskwa) o teatrze i operze dla młodzieży, R. Mayer (Londyn) o organizacji audycji muzycznych dla młodzieży, Lange (Montevideo), Botez (Bukareszt), Keller (Bern), W. Piotrowski (Poznań), Ralf (Stokholm) — o audycjach muzycznych dla młodzieży, Kestenberg (Praga) o znaczeniu audycji dla młodzieży.

Odczyty były ilustrowane przykładami z żywej muzyki i jednym specjalnym koncertem dla młodzieży, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Symfoniczne członków oświecenia publicznego, o programie b. charakterystycznym: Uwertura z „Freischütza" Webera, „Rigaudon" Rameau, „Andante et Carillon" Bizeta, „Ma Mère l'Oye" Ravela, „Mała Suita" Debussy'ego, „Divertissement na tematy rosyjskie" Rabaud oraz „Vltava" Smetany.

Władysław Raczkowski

POZNAŃSKI CHÓR KATEDRALNY W PARYŻU

Szczęśliwą myśl powziął p. Jan Lechoń, radca Ambasady Polskiej w Paryżu, aby rozpocząć cykl koncertów polskich występem poznańskiego Chóru Katedralnego. Chór ten jest niejako wyrazem muzykalności i zamiłowania narodu polskiego do śpiewu zespołowego. Dzięki talentowi i benedyktyńskiej od lat pracy swego dyrygenta X. D-ra Gieburowskiego, chór ten wzniósł się na najwyższe szczyty doskonałości interpretacyjnej, czując się

doskonale zarówno w polifonii dawnej, jak i w efektach współczesnej muzyki wokalnej.

Pierwszy występ poznańskiego Chóru Katedralnego w Paryżu odbył się w niewielkiej a pięknej sali pałacu Rotszyldów wobec nielicznej lecz muzykalnej publiczności. Drugi występ — to koncert w wielkiej sali Teatru Champs-Elyssées. Byliśmy pełni obaw, czy, wobec panujących upałów, nerwowości politycznej, kilku koncertów organizowanych tego samego dnia przez Szwecję i Rumunię, olbrzymia sala zostanie choć przyzwoicie zapełniona. Tymczasem zdumienie nas ogarnęło na widok sali przepełnionej i zgromadzonego całego świata muzycznego. Rozpoczęto koncert motetem „Już się zmierzcha" Szamotulskiego, który zabrzmiał tak przedziwnie niematerialnym pianissimem, tak spokojnie narastał w sile, że publiczność z miejsca została zdobyta, a niewątpliwie ta chwila podyktowała znakomitemu krytykowi Vuillermoz'owi słowa pełne poetyckiego zachwytu i porównania z chórami Cherubinów i Serafinów.

Pierwsza część koncertu poświęcona była utworom dawnej muzyki polskiej, wśród których znalazł się świetny motet współczesnego kompozytora Szeligowskiego — Angeli śpiewają, — nieporównanie wykonywany przez X. D-ra Gieburowskiego. Każdy numer programu oklaskiwano niesłychanie gorąco, a kiedy zaśpiewano na bis kolędy polskie — owacje zamieniły się w żywiołową manifestację.

Niemniej gorąco przyjmowano X. D-ra Gieburowskiego i jego chór w 2-ej części koncertu, poświęconego utworom Vittorii, Palestriny, Asoli, Lassusa, oraz Brucknera i Deak-Bardosa. Entuzjazm publiczności był tak wielki, iż nad program musiano śpiewać jeszcze pięć razy. Nazajutrz, pomimo znużenia koncertem, poznański Chór Katedralny śpiewał na nabożeństwie w przepełnionym kościele S-te Madelein równie świetnie. Na organach grał doskonale zapowiadający się młody organista Kucharski, który wykonał Fugę Frescobaldi'ego i Chorał Francka. Po południu tego samego dnia śpiewał jeszcze poznański Chór Katedralny na nieszporach w polskim kościele Ś-tej Jadwigi.

Podczas uroczystości otwarcia pawilonu polskiego na Wystawie Chór odśpiewał hymny: polski i francuski oraz Gaude Mater Polonia w układzie F. Nowowiejskiego. W dwie godziny później odbył się w tymże pawilonie koncert, wzbudzając niesłychany zachwyt wśród licznie zebranych gości.

Wyjazd poznańskiego Chóru Katedralnego do Paryża i jego liczne — osiem — występy jest bezsprzecznie jedną z najpiękniejszych kart naszej propagandy za granicą i pozostawi zapewne wśród obcych wrażenie, nakazujące szacunek dla muzyki polskiej.

Dr. Stefan Śledziński-Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

W ramach tegorocznego „Maggio Musicale Fiorentino" odbył się II-gi międzynarodowy kongres muzyczny, poświęcony aktualnym zagadnieniom życia muzycznego. Uczestnicząc z ramienia Ministerstwa W. R. i O. P. w obradach chciałbym zdać sprawę czytelnikom Muzyki Polskiej z tygodnia arcy-ciekawych posiedzeń kongresu.

Zanim jednak do tego przystąpię, wypadnie mi podkreślić kilka bodaj momentów w organizacji kongresu, charakteryzujących atmosferę obrad i stosunek „czynników miarodajnych" do tego parlamentu muzyków z licznych krajów Europy. Mimo, że kongres odbywał się bez wielkiego rozgłosu w atmosferze pewnej intymności i wyłączności muzycznej, otwarty został w ramach wielkiego ceremoniału przez księcia Bergamu, a co jeszcze bardziej charakterystyczne — na jedno ze zwykłych posiedzeń przybyła następczyni tronu włoskiego, wykorzystując swój krótki pobyt we Florencji dla przysłuchania się obradom kongresu. W zestawieniu z „bezrobotnymi" lożami naszych honoratiorów na najciekawszych nawet imprezach artystycznych fakty te nabierają specjalnego posmaku!

Tegoroczny kongres wyznaczył sobie jako temat dyskusji następujące zagadnienia: muzyka współczesna a społeczeństwo; muzyka mechaniczna (radio, płyta i film) a muzyczne wychowanie społeczeństwa; film dźwiękowy i nowa muzyka, wreszcie — praktyka wykonywania dzieł dawnych mistrzów. Z wyjątkiem ostatniego tematu obrady toczyły się dokoła zagadnień muzyki najnowszej, tym ciekawsze, że nie pominięto żadnego działu zawodu muzycznego przy wypowiadaniu się na ten temat. Referaty w liczbie ponad 40 wygłosili więc kompozytorowie, wykonawcy, pedagodzy, krytycy, kierownicy imprez koncertowych i radiowych a nawet... słuchacze-miłośnicy muzyki. Wśród prelegentów przeważali Włosi i Francuzi, reprezentowane były poza tym Belgia, Szwajcaria, Niemcy, Austria, Anglia, Czecho-Słowacja i Węgry.

Najwięcej i najciekawszych referatów skupiła pasjonująca ogół muzyków sprawa stosunku publiczności do dzieł najnowszej twórczości muzycznej. Było to tak przeważające zagadnienie wśród uczestników, że właściwie jemu również poświęcono obrady nad muzyką mechaniczną. Nie sposób niestety omawiać na tym miejscu wszystkich referatów, bardzo zasadniczych i ciekawych, postaram się więc tylko o streszczenie najważniejszych z pomiędzy wysuniętych tez i wyników dyskusji.

Wśród licznych wypowiedzeń się na ten temat przeważały dwa stanowiska, które nazwałbym optymistycznym i pesymistycznym, lub — indywidualnym i społecznym. Tezą stanowiska optymistycznego, społecznego było: nie ma właściwie różnic między stanowiskiem publiczności z czasów dzisiejszych i dawnych, stosunek publiczności do dzieł nowej muzyki jest raczej przychylny, brak jej tylko zrozumienia i przygotowania do elementów technicznych dzieł najnowszych. (Arturo Loria). Jeśli istnieje rozbieżność między upodobaniami publiczności, a kompozytorami, wina leży w braku wyraźnego oblicza słuchaczów, w braku wspólnego języka kompozytora i publicz-

ności. Twórcy czasów dawniejszych, gdy możliwości rozpowszechnienia dzieł muzycznych były o wiele bardziej ograniczone, pisali dla odbiorców, stanowiących ograniczone koło elity duchowej, znanych im niejednokrotnie osobiście, a w każdym razie dla osób, z którymi, mimo że dzieliła ich olbrzymia różnica genialnej twórczości — mieli wspólny język w artystycznym wypowiadaniu się. Dotyczy to największych geniuszów twórczości muzycznej, nie uwłaczając nic wielkości Orlanda, Palestriny czy Bacha. Dziś kompozytor ma do wyboru albo pisać „w próżnię", albo schlebiać gustom niewybrednych mas. Będzie to trwało dopóty, aż nie odnowi się tego, co można nazwać „socjalną funkcją kompozytora". (Boris de Schloezer). Ta „wina" kompozytorów leży przede wszystkim w ich egotyzmie, w tendencji do wypowiadania przede wszystkim własnej nie tyle osobowości, co osobliwości. Zapomina się o tym, że największe dzieła geniuszu ludzkiego, że Sixtina, Panteon, IX-ta symfonia, Faust — nie są personifikacjami ich autorów, lecz powstały w służbie posłannictwa ideowego. Nie pogoń za sensacyjną oryginalnością jest misją kompozytora, nie dążenie do dzieła tak specjalnie osobistego, by w środkach wyrazu było całkowicie „inedit", ale właśnie odwrót w twórczości artystycznej od tej specjalizacji, która ze środków wyrazu artystycznego tworzy jakąś nowoczesną wieżę Babel, sprzeczną duchowi syntezy, łączącej wszystkich we wzniosłym doznawaniu dzieł sztuki (Igor Markevich).

Bardzo charakterystycznym jest zarzut, uczyniony konserwatoriom, jako szkołom muzycznym, pielęgnującym jednostronnie muzykę wieku XVIII-go i XIX-go, na której w lwiej części opierają się ich programy, a nie wprowadzającym uczniów w nowszą muzykę. Organizacja manifestacyj muzycznych wszelkiego typu idzie w tym wypadku w ślad za programami konserwatoriów. Nie dzieło poza tym stanowi ośrodek zainteresowania koncertem, lecz mniej lub więcej sensacyjna „wedetta" programu, jeśli zaś chodzi o kompozycję, to jest to przeważnie, jeśli nie wyłącznie utwór znany i ograny (Laszlo Lajtha).

Nie można mówić o popularyzacji nowej muzyki wśród ludzi, którzy są ignorantami jej technicznych sposobów i form twórczych. Prawa nowej muzyki trzeba znać, tak jak się zna reguły gier sportowych, na które się patrzy. Trzeba więc wychowywać tę „nową" publiczność dla nowej muzyki, pamiętając zresztą, że dzieło naprawdę artystyczne znajduje uznanie przede wszystkim u grupy elitarnej, że sukces popularny nie jest w tym wypadku miarą wystarczającą. Trzeba zwalczać ów powszechny kompleks niższości, który każe nawet bardzo skąd inąd kulturalnym słuchaczom przyznawać się do „nie rozumienia" dzieł nowej muzyki (Křenek).

Te cele wychowawcze musi przede wszystkim spełnić szkoła ogólnokształcąca. Referent jej zadań, prof. Luigi Ronga z Akademii Santa Cecilia charakteryzował zadania wychowawcze szkoły, wychodząc z tezy o dwu sposobach słuchania muzyki. Jeden z nich, nazwany przez prelegenta „romantycznym" polega na traktowaniu muzyki jako uniwersalnego języka, który trafi do każdego słuchacza „przez serce" po zwykłym wysłuchaniu dzieła. Na tym błędnym przekonaniu opiera się dotąd nauczanie muzyki w szkołach średnich drogą tak zwanych audycyj szkolnych, które mają apelować wyłącznie do wrażliwości estetycznej młodzieży i dzięki temu rolę swą spełniają tylko połowicznie. Drugi sposób, techniczny, wymaga znajomości formal-

nych elementów muzyki i dotychczas jest dostępny tylko dla zawodowców. Żaden z tych sposobów nie jest kompletny i nie wystarcza dla pełnego doznawania muzyki, którego ideałem jest synteza obydwu form słuchania dzieł muzycznych. Aby umożliwić wychowanie społeczeństwa, jako pełnowartościowej publiczności, zdolnej do estetycznie całkowitego wykorzystania wszelkich stylów muzycznych, szkoła ogólnokształcąca musi wyjść poza dotychczasowy program nauczania muzyki, poza słabo wykładany solfeż i mizerne chóry o niskim poziomie, nie zajmujące dla uczniów trochę choćby zaawansowanych kulturalnie; nie wystarczą też dorywcze, rzadko kiedy planowe audycje muzyczne, należy w szkole zapoznać przyszłych członków społeczeństwa, przyszłą publiczność z elementami techniki muzycznej, z harmonią, nauką form, historią stylów, a nawet z ogólnie ujętymi tajnikami kontrapunktu! Trzeba młodzieży wskazać pewien system słuchania dzieł muzycznych, tak jak (we włoskich szkołach oczywiście) na lekcjach historii sztuki kształci się i przyzwyczaja oko do percepcji dzieła sztuki plastycznej, traktowanego jako wizja artystyczna.

Ale i kompozytor może się przyczynić do tego wychowania społeczeństwa dla nowej muzyki. Kilkakrotnie w referatach i dyskusji podkreślano konieczność zwrócenia baczniejszej uwagi na literaturę „dla amatorów", na społeczną potrzebę muzyki lekkiej, a wartościowej. Najcharakterystyczniej żądania te występowały w referatach niemieckich np. u Paula Hoeffera („...mamy dziś w wielu krajach ruch amatorski, od kilku lat zataczający szersze kręgi, niż oficjalny ruch koncertowy. Byłoby błędem ze strony kompozytora nie troszczyć się, nie liczyć się z tym zjawiskiem, tu bowiem wyrasta przyszła publiczność koncertowa. Byłoby też niesłuszne uważać za niegodne kompozytora zniżenie się do takich rzeczy. Ten, kto się z tym zetknął w praktyce, wie, że równie jest trudno napisać utwór instrumentalny na dobrym poziomie dla amatorów, jak np. wirtuozowski koncert..."). Referat Caselli wskazał na jeszcze jedno źródło wprowadzania w szerokie masy społeczne potrzeby i zrozumienia dobrej muzyki. Niezależnie od szkoły organizacje: Ballila (dla dzieci) i Doppolavoro (odp. naszej oświacie pozaszkolnej) rozpoczęły muzyczne dokształcanie mas, przy czym uważa się tę akcję za ważną i konieczną i prowadzi się ją z całym naciskiem.

Tezy „pesymistów" zostały sformułowane w kilku referatach, na ogół bowiem stanowili oni wyraźną mniejszość wśród uczestników kongresu. W referacie Malipiero zasługiwało na podkreślenie wyraźne sprecyzowanie „popularności" w sztuce. Zdaniem znakomitego muzyka włoskiego nie można a priori definiować pewnych kompozycyj czy rodzajów muzyki, jako popularne, gdyż w sztuce o popularności rozstrzyga czas. To, co nazywamy potocznie sztuką popularną, jest raczej sztuką o niskim poziomie, mało wartościową.

Okres złotego wieku, kiedy nie było rozbieżności między gustem publiczności, a kompozytorami — nigdy nie istniał, jest bowiem mrzonką, utopią, zresztą okres taki nie może wogóle istnieć, dość sobie wyobrazić taki raj na ziemi, aby się przekonać o jego niemożliwości. Czemże jest bowiem ta publiczność, traktowana teoretycznie — to jakaś „massa amorpha", coś bez wyrazu, jakaś ilość bez jakości; otóż ilość może wchodzić w rachubę w wie-

lu kwestiach, ale nigdy w sztuce. Taka publiczność nie może, nie powinna mieć wpływu na artystę. Z owego rozdźwięku między twórcą a publicznością twórca powinien też wysnuć wniosek: zwracać się tylko do tych, którzy go rozumieją (Gianandrea Gavazzeni).

Pytanie: „czym jest właściwie publiczność" próbowano wielokrotnie rozwiązać. W interpretacji „pesymistów" jest to zlepek, nie mający żadnej fizjognomii, zmienny, przypadkowy, nie może więc mieć najmniejszego wpływu na twórczość. Nie ma związku, nie ma prawa, wymagającego jakiejkolwiek zgody między sferą wrażeń i uczuć kompozytora i tłumu. „Wykształcenie" tego tłumu jest pracą niemożliwą właśnie z powodu jego zmienności i przypadkowości, w każdym razie nie można uczyć publiczności „kazaniami" i propagandą. (Guido Pannain).

Szczytem stanowiska pesymistycznego był referat S. A. Luciani'ego, o czym świadczy sam tytuł: „Muzyka — sztuka pośmiertna". Podobnie, jak Malipiero, prelegent uważa, że tylko czas może przeprowadzić wybór w produkcji kompozytorskiej pewnego okresu, wskrzeszając nieśmiertelną piękność nawet takich kompozycyj, które współcześni zapoznawali. Nawet kompozycjom bez większych pretensyj może czas nadać pewien nieuchwytny urok, którego przed tym nie posiadały. Ten charakter muzyki, inny niż sztuk pozostałych, wpływa właśnie na stosunek społeczeństwa do współczesnych mu kompozytorów.

Jakkolwiek w czasie kongresu nie przeprowadzano żadnych uchwał, ograniczając się do referatów i dyskusji bez głosowania wniosków czy rezolucyj, nie mniej niektóre z referatów wskazywały na sposoby zaradcze, mówiły o taktyce, jaką należy stosować w wychowaniu muzycznym społeczeństwa. Z tych syntetyzujących referatów najciekawszym był wygłoszony przez Marcela Cuvelier, tym więcej przekonywujący, że oparty na 20-letnim doświadczeniu wśród społeczeństwa belgijskiego. Według prelegenta społeczeństwo to po wojnie było opóźnione w swym muzycznym rozwoju co najmniej o 10 lat (!), co zostało już obecnie wyrównane. Dziś w Brukseli, bez ryzyka dla budżetu koncertu, można dać w programie więcej muzyki nowoczesnej, niż się to czyni gdziekolwiek. Dążono do tego planowo, starając się przede wszystkim o osiągnięcie doskonałego poziomu koncertów, o pozyskanie zaufania publiczności do tych imprez, aby stopniowo wzmagając ilość nowej muzyki dojść do podanych już rezultatów. Jednak dzieła nowoczesne podawano publiczności bardzo ostrożnie, wybierając kompozycje najlepsze i wystrzegając się eksperymentowania, wykonywania kompozycyj, które poza „nowością" środków nie miały innych walorów. Urządzane systematycznie plebiscyty pozwalały sprawdzić metody postępowania i wykazywały ich skuteczność, tak np. plebiscyt tegoroczny wyłonił obok suity D Bacha i VII-ej Beethovena — Strawińskiego Sacre, które jeszcze w 1923 r. przy pierwszym wykonaniu niemal wygwizdano. Obecnie urządza się dwa cykle koncertów, mniej i więcej postępowy. Końcowe tezy referatu Cuveliera, przyjęte z dużym aplauzem przez kongres, mogą uchodzić za rezultat obrad, są też bardzo interesujące:

Aby zmniejszyć przepaść, istniejącą między kompozytorem współczesnym, a publicznością, należy we wszystkich imprezach muzycznych dążyć do wy-

pracowania racjonalnych programów, zachowując słuszną równowagę między repertuarem nowym a dawnym, opartą na stopniu przygotowania publiczności. Konieczne jest:

1) Przygotowywanie publiczności do wysłuchania dzieł nieznanych drogą wzmianek, ustalających stanowisko kompozytora i dzieła w rozwoju muzyki.

2) Powtarzanie w ciągu tego samego sezonu wykonań dzieł nowych, a trudniejszych.

3) Wzbudzanie zaufania publiczności do doboru programu, dając w każdym programie obok zapowiedzianego dzieła nowej muzyki — jedno z poważnych dzieł dawnych.

4) Stały postęp, wiodący niepostrzeżenie w układzie programu do przewagi muzyki nowej. Ten postęp jednak musi być rozłożony na długie lata i uwzględniać rozwój przygotowania publiczności.

Wreszcie — niewprowadzanie do programu koncertów dzieł niedojrzałych, będących tylko eksperymentowaniem, których wartość polega tylko na „nowości". Słuszne dążenie kompozytorów do realizacji ich twórczego wysiłku należy zadowolić w inny sposób, na specjalnych audycjach.

Zdaję sobie sprawę, że to krótkie résumé nie wyczerpało wszystkich żywotnych problemów, poruszonych na kongresie. Nie to było jednak celem mego artykułu. Nawet te zasadnicze sprawy, przedstawione w krótkich słowach, wskazują, że kryzys publiczności, przeobrażenia życia koncertowego, brak zaufania do najnowszej muzyki — są zjawiskiem powszechnym nawet w krajach o intensywnym życiu muzycznym i że pod tym względem nasze stosunki nie przedstawiają się specjalnie ponuro. Jeśli przed naszym społeczeństwem muzyków stoją prace do wykonania dla dobra kultury duchowej narodu, to muszą one być wykonane i z tym liczą się na ogół wszyscy. Coraz częściej między rasowymi muzykami spotykamy ludzi o doskonałym poczuciu społecznym, możemy więc z otuchą myśleć o przyszłości, działając w społeczeństwie młodym, podatnym na dobrze obmyśloną i przeprowadzoną akcję kulturalną. Doświadczenia polskie nad „muzyfikacją" społeczeństwa, jak Ormuz, koncerty miejskie — były niemal rewelacją dla tych kongresistów, z którymi miałem sposobność o tym rozmawiać. Zwłaszcza nieproporcjonalne wydawały się środki, którymi u nas dysponuje się na ten cel. Ogólne wrażenie też z porównania naszych stosunków z omawianymi na kongresie było, że przy takich możliwościach materialnych i takiej ocenie wagi zagadnień kultury muzycznej, jak w wielu krajach reprezentowanych na kongresie, muzycy polscy zdziałaliby znacznie więcej, niż ich zagraniczni koledzy.

Rezerwując sobie omówienie spraw radia w następnym artykule, chciałbym tym optymistycznym stwierdzeniem zakończyć me sprawozdanie.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TW

MP

SPIS RZECZY

Str.

BRONISŁAW RUTKOWSKI: „Sprawy przedawnione a wciąż aktualne" 385
BRONISŁAW ROMANISZYN: „Z zagadnień techniki i stylu śpiewania pieśni" (uwagi ogólne) 389
Dr. TADEUSZ SZELIGOWSKI: „Conditio sine qua non" (w odpowiedzi na ankietę) 394
Dr. STEFAN LIDZKI ŚLEDZIŃSKI: „Międzynarodowy Kongres Muzyczny we Florencji" II 398
OLGIERD STRASZYŃSKI: „Muzyka mechaniczna" 401
J. P. ALBERT ROUSSEL (1869—1937) 405
POWSZECHNY FESTIVAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE 406
SPRAWOZDANIA: L. Kamieński: „Kaszebście Nuti" 410
St. Wiechowicz: Dwie Pieśni 410
F. Nowowiejski: Motet „Ave mundi spes Maria" 411
Dr. Józef Chomiński: Neues Beethoven Jahrbuch (J. Pr.) 412
Z PRASY (ch. h.) 413
Z RUCHU MUZYCZNEGO (Sopoty, Gdynia i Wybrzeże, Krzemieniec) 417
Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ 422
ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI . . 423
KRONIKA (Polska, Anglia, Austria, Belgia, Czechosłowacja, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Italia, Japonia, Niemcy, Rumunia, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Węgry, Z. S. R. R., Międzynarodowe konkursy muzyczne) 423

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Wrzesień	Zeszyt IX (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bronisław Rutkowski

SPRAWY PRZEDAWNIONE, A WCIĄŻ AKTUALNE

Jesteśmy wyznawcami swobody w twórczości artystycznej. Twierdzimy, iż wszelkie z góry narzucone hasła, kanony i tendencje prawdziwą twórczość niszczą. Nie możemy zatem wyznaczać dróg rozwojowych dla twórczości artystycznej, trudno nam przewidzieć, w jakich formach i jakimi środkami geniusz twórczy będzie w przyszłości wypowiadać się. Prawdziwa twórczość ma w sobie coś z cudu. Ale co innego jest wytyczać drogi i ustalać kanony dla przyszłej twórczości, a znowuż co innego ujmować w odpowiednią organizację przejawy życia kulturalnego, stwarzać sprzyjające warunki dla rozwoju twórczości. Pierwsze nazwać należałoby niedorzecznością, drugie — rozumną polityką kulturalną.

Przed paru laty na czele naszego oficjalnego ruchu muzycznego stała jednostka, hołdująca zasadzie: życie samo wszystko ureguluje.

Zasada ta, zdawałoby się obca psychice polskiej, dziwnie znalazła wielu czynnych wyznawców i zwolenników w naszych sferach muzycznych. Zrzuciliśmy wszystko na karb tego tajemniczego życia, całą odpowiedzialność za losy kultury muzycznej umiejscowiliśmy gdzieś poza nami. I oto od szeregu lat przyglądamy się jak to kapryśne życie „kieruje“ naszymi instytucjami muzycznymi, jak „podnosi“ poziom naszego szkolnictwa muzycznego, jak „opiekuje“ się talentami muzycznymi i „dba“ o ich

rozwój, jak „buduje“ fundamenty ogólnej muzykalności, jak „organizuje“ Operę narodową, koncerty i balety reprezentacyjne, jak stwarza koniunktury i stanowiska dla jednostek znanych ze swej „reprezentacyjnej działalności“. Wprawdzie, nie wszystko tu nam się podoba: zdawałoby się, iż polski ruch muzyczny powinien iść innymi drogami, ale kapryśne życie nie jest posłuszne naszym cichym życzeniom i dalej po swojemu reguluje. Nie sprzeciwiajmy się złu!

Trudno dostrzec jakąś myśl wytyczną, jakąś ideę przewodnią w organizacji naszego życia muzycznego. Wydaje się, iż rządzi nim przypadek. Nawet i dodatnie przejawy naszej muzyki są raczej przypadkowymi, nie wynikają one z konsekwentnie przeprowadzanej i dobrze przemyślanej akcji. Na niektórych odcinkach naszego życia muzycznego depczemy w miejscu (np. szkolnictwo i pedagogika muzyczna), a na innych — nie umiemy nawet utrzymać się na zdobytych kiedyś pozycjach i najwyraźniej cofamy się.

Wśród licznych zaniedbań w polskim życiu muzycznym dwa są tak rażące i krzyczące, iż można je zakwalifikować niemal do skandalów kulturalnych. Są to sprawy Filharmonii i Opery warszawskiej. Życie uregulowało te sprawy w ostatnich paru latach doszczętnie.

Czyż potrzeba czytelnikom „Muzyki Polskiej“ dowodzić, jak wielką rolę odegrała w swoim czasie Filharmonia warszawska w rozwoju polskiej współczesnej kultury muzycznej? Niewątpliwie była to pierwsza, przodująca instytucja muzyczna w Polsce. Na estradę Filharmonii warszawskiej zwrócone były oczy polskich kompozytorów, polskich solistów i polskich muzyków orkiestrowych. Poziom wykonawczy koncertów Filharmonii warszawskiej był miernikiem naszych uzdolnień muzycznych, a repertuar tych koncertów—odpowiednikiem naszych aspiracyj muzycznych. Zdawałoby się, iż po odzyskaniu Niepodległości, jedną z głównych trosk jednostek odpowiedzialnych za losy naszej kultury muzycznej, czyli dyrektorów, profesorów, artystów (tak przynajmniej oni siebie nazywają) i krytyków będzie troska o stworzenie trwałych podstaw do pracy tak zasłużonej i dla kultury muzycznej niezbędnej instytucji, jaką była Filharmonia warszawska. Nawet małe państewka, nie mówiąc o większych, w materialne środki zasobniejszych, zdobyły się na utrzymywanie co najmniej jednej państwowej orkiestry symfonicznej. Ale u nas

inaczej: oddano tę sprawę do rozwiązania życiu. I powoli, z biegiem czasu, stała się Filharmonia warszawska nie sprawą publiczną, społeczną, państwową, lecz prywatną sprawą dyrektorów Filharmonii — zawsze jest ich kilku — i zrzeszenia muzyków orkiestrowych. A niech sobie martwią się nad rozwiązaniem trudności finansowych i artystycznych, od tego oni są! Niech chodzą od Ministerstwa do Ministerstwa, od Funduszu pracy do Funduszu Kultury, od Magistratu do przedsiębiorcy kinowego i proszą o jakie się da sumy na prowadzenie pierwszej instytucji koncertowej w Polsce! Prawie żebranina.

I jesteśmy świadkami powolnego obniżania się poziomu artystycznego orkiestry Filharmonii warszawskiej. Dziś — to już nie jest ta orkiestra z przed laty. Prawda, odezwą się w niej czasami echa dawnej świetności, taki Bruno Walter, Abendroth, Ansermet potrafią i z niej wykrzesać jeszcze tony porywające, ale naogół — szarzyzna. To już nie poziom, a poziomik.

Warunki pracy orkiestry Filharmonii warszawskiej są tak ciężkie i nienormalne, iż dziwić się należy, że nawet ten poziomik jest utrzymany. Każdy z członków orkiestry musi szukać innych zajęć zarobkowych, gdyż pobory filharmonijne nie mogą zapewnić nawet skromnego utrzymania dla jednostki, nie mówiąc już o rodzinie. Praca w orkiestrze filharmonijnej z konieczności staje się pracą marginesową, na tle innych zajęć, nie zawsze artystycznie ciekawych. Wystarczy powiedzieć, iż niektórzy członkowie pierwszej i niewątpliwie reprezentacyjnej orkiestry symfonicznej w Polsce, muszą dorabiać, a raczej zarabiać w takich orkiestrach jak np. w cyrku. Granie godzinami tanga do tańca słoni i galopady z akompaniamentem trzasku bata do biegu koni chyba niekoniecznie dodatnio wpływa na technikę gry i poczucie stylu potrzebnych w wykonaniu symfonii Mozarta.

Tak to życie uregulowało warunki pracy Filharmonii warszawskiej.

W deklaracjach stronnictw politycznych i różnych obozów oraz w oświadczeniach rządowych często mówi się o trosce nad rozwojem kultury rodzimej. Jeśli chodzi o odcinek muzyczny wystarczy przykład z Filharmonią warszawską, aby przekonać się, iż tej troski dotychczas wcale nie widać. Potrzeby muzyczne, nieraz bardzo nawet istotne, spychane są zazwyczaj na szary koniec potrzeb kulturalnych. Armia polska utrzymuje około stu orkiestr wojskowych. Nie czyni tego ani dla czyichś upodobań, ani dla jakiejś

fantazji. Najprawdopodobniej uznano — i zresztą najbardziej słusznie — że te orkiestry wojskowe wywierają jakiś wpływ na postawę i obronność naszej armii. Chyba obronność naszej kultury ogólnej, a w szczególności artystycznej, wymaga utrzymania na odpowiednim poziomie i zabezpieczenia warunków pracy przynajmniej *jednej* orkiestry symfonicznej. I chyba stać nas byłoby na to, gdybyśmy poważniej tę sprawę ujmowali. Stać bowiem nas na popieranie różnego rodzaju propagandowych koncertów zagranicznych, stać na organizowanie bardzo kosztownych baletów, konkursów, pokazów i wyjazdów, jedynie jakoś nie stać na zabezpieczenie bytu instytucji pożytecznej, potrzebnej, koniecznej. Na pokaz, na reprezentację, na fajerwerki gotowi jesteśmy wyrzucić i miliony, ale na planową, spokojną pracę, pracę dla potrzeb kultury w kraju żałujemy tysięcy. Coś tu nie w porządku.

Sprawa Filharmonii warszawskiej jest mocno przedawniona, a jednocześnie stale aktualna. Trzeba było tę sprawę już dawno, dawno rozwiązać i wciąż ona czeka na swoje rozwiązanie. Należy do niej nieustannie powracać, nie można dopuścić do przyzwyczajania się do obecnego, nienormalnego stanu rzeczy. Wierzę mocno, iż przy zorganizowanych, wspólnych staraniach znalazłyby się sposoby i środki na rozwiązanie tego bądź co bądź zasadniczego w naszej muzyce problemu. Tylko nie należy biernie oczekiwać rozwiązań od życia, powinni wszyscy wziąć w tym udział aktywny.

Drugim zaniedbaniem polskiego życia muzycznego jest sprawa Opery warszawskiej. O ile na ciężką, wytrwałą, niemal heroiczną pracę i wysiłki Filharmonii warszawskiej patrzymy z podziwem i szacunkiem, o tyle operetkowe wyczyny Opery stołecznej budzą niesmak i zdumienie. Wyniki pracy ostatnich kilku lat nie usprawiedliwiają egzystencji tego teatru. I tutaj spotykamy się z podobnym co i poprzednio zjawiskiem: uczyniono z Opery warszawskiej sprawę prywatną, sprawę jej przygodnych dyrektorów.

Wszak wiadomo, iż przed kilkunastu laty Opera warszawska doskonale prosperowała: miała świetnych śpiewaków i dyrygentów, wystawiała wartościowe opery polskich i obcych kompozytorów, dbała o wysoki poziom artystyczny swoich widowisk. Magistrat zrzeka się prowadzenia tego teatru, państwo nie interesuje się jego losami. Zamiast stałej i całkowitej pomocy postanowiono stosować jakieś półśrodki, półpomoce, półsubwencje. I oto wyniki: po kilku latach Opera warszawska zdezorganizowana komplet=

nie, niezdolna do wypełniania swoich zadań artystycznych, błąka się po bezdrożach repertuarowych i wykonawczych.

Zdawałoby się, iż nie powinno ulegać najmniejszej dyskusji, że w Warszawie, w stolicy wielkiego państwa, pretendującego do udziału w pracach współczesnej kultury, może być Opera tylko dobra, że wymaga tego nawet prestiż Narodu i Państwa; że jeśli nie stać nas na Operę dobrą, to lepiej miernej wcale nie utrzymywać. Jest jednak inaczej: Warszawa toleruje, a nawet podtrzymuje Operę mierną, nie przynoszącą najmniejszego zaszczytu stolicy państwa polskiego, operę, której trzeba się wstydzić. Sprawa Opery warszawskiej wcale nie jest sprawą prywatną p. Korolewicz-Waydowej, p. Mazarakiego, p. Wermińskiej i p. Ramułta — byłych i obecnych dyrektorów Opery oraz pretendentów do tego stanowiska, — jest to sprawa wszystkich, komu losy polskiej sztuki leżą na sercu. I jeśli Rząd istotnie docenia rolę kultury i sztuki w życiu narodowym i państwowym, to powinien znaleźć w budżetach państwowych odpowiednie sumy na prowadzenie tych instytucyj, bez których życie kulturalne i artystyczne byłoby niepełne. Do takich, na odcinku muzycznym niewątpliwie należą: Filharmonia warszawska i warszawska Opera.

Organ wojska polskiego „Polska Zbrojna" wydaje dodatek tygodniowy p. t.: „Polska zbrojna w kulturę". Piękny tytuł. Mógłby być hasłem naszej pracy kulturalnej. Polska powinna być uzbrojona w doskonale wyposażoną i zdrową moralnie armię oraz w głęboką kulturę, przenikającą najszersze warstwy społeczne. Niestety, na pewnych odcinkach pracy kulturalnej jesteśmy wciąż rozbrojeni. Jest to tak samo niebezpieczne i groźne dla bytu narodowego i państwowego, jak i rozbrojenie armii.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA PIEŚNI

(Uwagi ogólne)

Przysłuchując się naszym koncertom wokalnym, a zwłaszcza recitalom poświęconym pieśni, zmuszeni jesteśmy zadawać sobie niejednokrotnie pytanie: dlaczego większość naszych śpiewaczek i śpiewaków, mimo posiadania pięknych głosów, władania nimi

umiejętnie, mimo osiągania wielkiego powodzenia na scenie ope-rowej, zawodzi tak często na estradzię koncertowej, zwłaszcza podczas wykonywania pieśni? Pytanie to staje się częstsze i ak-tualniejsze, gdyż — co z radością możemy stwierdzić — w pro-gramach naszych koncertów wokalnych poświęca się coraz wię-cej miejsca pieśni, a ponadto coraz częściej możemy przysłuchi-wać się mistrzowskim jej wykonaniom przez obcych śpiewaków, jak np. przez Marian Anderson, Aleksandra Kipnisa, Trangçon-Davies, jeśli wymienimy tylko tych, którzy ostatnio na polskich estradach koncertowych wystąpili. Dlaczego wykonanie jakie-gokolwiek arcydzieła muzyki oratoryjnej ma zawsze napotykać u nas na trudności z powodu braku odpowiednich solistów? Przyczyna tego niezbyt pocieszającego zjawiska tkwi nietyle w samym braku śpiewaków, gdyż zawsze posiadaliśmy i posia-damy pewną ilość mniej lub więcej wybitnych przedstawicieli śpiewu operowego, jak w nie ulegającym wątpliwości fakcie, że wśród nich niewielu jest takich, którzy by mogli sprostać wyma-ganiom estrady koncertowej, a przede wszystkim wymaganiom stylu i techniki pieśniarskiej. Fakt, że jakiś śpiewak daje sobie doskonale radę z trudnościami śpiewu operowego, że jakaś śpie-waczka cieszy się wielkim powodzeniem w roli Toski czy Tra-viaty, nie świadczy bynajmniej o tym, że śpiewacy ci sprostają wymaganiom pieśni, o ile nie wyrobili sobie właściwego poczu-cia stylu pieśniarskiego, nie zdobyli dla tego stylu specjalnej techniki oraz nie wykształcili niezbędnej dla tej techniki ekonomii środków. W recitalu pieśniarskim nie zwycięża bowiem ani bra-wura, ani siła, blask lub imponująca góra niezużytego materiału głosowego. Tu odnosi zwycięstwo sztuka śpiewania, oparta na wyższym poziomie kultury muzycznej, rozporządzająca doskona-łą techniką. Sala koncertowa, ze swą czystą atmosferą, staje się w ogóle doskonałym probierzem dla sztuki wokalnej: tu odpa-dają barwne dekoracje, gra aktorska, różne efekty sceniczne. Po-zbawiony tych środków, zmuszony ponadto do wytwarzania na-stroju w warunkach dla siebie niekorzystnych (pusta estrada), może pieśniarz jedynie wysokim poziomem swej interpretacji od-działać silniej na słuchacza i wypełnić mu brak tych bogatych wrażeń, jakie mu podaje scena operowa. Zauważamy wszakże, że ten i ów śpiewak zawodzi na estradzie koncertowej nawet w swych popisowych ariach operowych i pytamy ze zdziwieniem: dlaczego śpiewak ten jest dobry tylko na scenie? Otóż brakło

mu zwykłych środków scenicznych, brakło mu chociażby ruchów, do których przywykł na scenie podczas śpiewania danej arii, a bez których nie mógł na estradzie koncertowej odnaleźć swego muzycznego i dźwiękowego wyrazu, brakło mu skutkiem tego swobody w śpiewie, którą mu te ruchy zawsze nadawały. Tymczasem styl śpiewu koncertowego nie pozwala śpiewakowi na jakiekolwiek zewnętrzne zgrywanie się, na jakąkolwiek afektację, na jakiekolwiek ruchy. Cała zewnętrzna przestrzeń tych ruchów, a więc to, czym w operze jest scena wraz z współgrającymi, musi być w śpiewaniu pieśni przełożona — że się tak wyrazimy — do wnętrza artysty. Dla tego zadania musi śpiewak zdobyć i wykształcić cały zasób środków techniki, nie tylko głosowej ale i duchowej, musi bowiem nauczyć się rzeczywistego wyczuwania tego wewnętrznego terenu, widzenia go wewnętrznym okiem i słyszenia wewnętrznym uchem.

Na czymże polega ta nieznana jeszcze u nas sztuka śpiewania pieśni? Jakie elementy techniki i stylu składają się na jej całość? Oto zagadnienia, których rozpatrzeniem zajmiemy się w następnych zeszytach „Muzyki Polskiej". Zagadnienia to rozległe, odnoszące się zarówno do problemów zewnętrznego piękna formy, a więc spraw techniczno-artystycznych, jak i do dziedziny duchowego piękna, a zatem do kwestii muzyczno-poetyckich. Dopiero dokładne zapoznanie się z nimi umożliwia słuchaczowi zdanie sobie sprawy, czy ma przed sobą wartościową i dojrzałą produkcję, czy też zależne od przypadku lub samowoli usiłowania artystyczne, w których widnieją podstawowe braki w opanowaniu formy i treści wykonywanego utworu. Wymagania pod względem stylu w śpiewaniu pieśni odbiegły niewątpliwie od tego, cośmy u nas przywykli uważać za najwyższy wyraz kultury wokalnej. Dlatego to jednym z celów niniejszych artykułów będzie wykazanie, że sztuka pieśniarska wyłania potrzebę wykształcenia specjalnych wykonawców. W pieśni bowiem, w której poetycka treść słowa podąża równolegle z treścią muzyczną, doskonałe zharmonizowanie obu elementów, tj. słowa i myśli muzycznej wymaga od wykonawcy subtelniejszego i wszechstronniejszego opanowania pierwiastków zmysłowych i duchowych jego śpiewu.

Już przy rozpatrywaniu problemów, wynikających z elementu pierwszego, tj. słowa, zaznaczy się różnica, jaka istnieje pomiędzy istotą śpiewu operowego a pieśniarskiego. Pieśniarz musi usto-

sunkować się do tekstu poetyckiego w wszechstronniejszy sposób, niż śpiewak do libretta operowego. W świecie przeżyć poetyckich posiada słowo inną pozycję i inne znaczenie, niż w świecie komedii czy dramatu. Dramat odzwierciadla rzeczywistość, a w rzeczywistości słowo jest środkiem, za pomocą którego osoby dramatu porozumiewają się ze sobą, względnie ze słuchaczem. Dlatego w większości wypadków — za wyjątkiem niektórych dramatów muzycznych Wagnera — śpiewak operowy spełni jedno z najważniejszych wymagań, gdy wykaże wyrazistą wymowę. W poezji jednak słowo jest również środkiem przenoszącym uczucie. Poeta czuje słowo tak, jak czuje malarz barwę. Jakieś słowo, zawierające w sobie samogłoskę, któraby w wierszu wybijała się zbyt jaskrawie swą barwą, może się okazać dla poety w danym wierszu niemożliwe, chociaż według swego znaczenia byłoby ono tu z punktu widzenia logicznego zupełnie na miejscu. Twarda spółgłoska w miękko płynącej linii głosek zmusi poetę do wyboru innego słowa. Otóż ta inna „rzeczywistość" słowa w poezji zmusza śpiewaka do wzbogacenia swych środków technicznych, zarówno pod względem artykulacyjnym i deklamacyjnym, jak i umiejętnego wykorzystywania palety malarskiej głosu.

Głębokim ujęciem powinien się odznaczać stosunek śpiewaka do muzycznych problemów pieśni. Doskonałe ich opanowanie decyduje bowiem o artystycznym poziomie wykonania. Jak słusznie zaznacza Wiktor Zuckerkandl *), artyzm jest to pojęcie, którego istotę większość śpiewaków raczej wyczuwa, niż rozumie i dlatego miesza je zazwyczaj z takimi pojęciami, jak „uczucie" lub „pojmowanie". Tymczasem do tego rozległego zagadnienia nie zbliżą nas ani wszelkie rodzaje i nasilenia przeżywanych uczuć, ani jałowe i trudne do rozstrzygnięcia dyskusje nad „pojmowaniem". Każdy śpiew, a zwłaszcza śpiew pieśni, jeśli ma posiąść cechę artyzmu, musi posiadać nie tylko skończoność pod względem opanowania formy, ale i być wyrazem głębokiego pietyzmu dla twórcy, musi wydobyć i odtworzyć myśl kompozytora w całej jasności i czystości. Słowem śpiew musi wyrażać nie nastroje, gusta czy uczucia śpiewającego, lecz pewne, zawarte w tekście muzycznym i dające się wykazać artystyczne stany rze-

*) V. Zuckerkandl: Musikalische Gestaltung der grossen Opernpartien. Berlin 1932.

czywiste. To, co ze słów poetyckiego tekstu weszło w muzykę, musi więc śpiewak umieć z niej wyczytać, aby móc należycie zrozumieć pewne poprowadzenie i napięcie linii melodycznej, pewną zmianę harmoniczną, umieszczenie poszczególnej nuty, a nawet znaczenie jakiejś pauzy.

Specjalną pozycję w technice pieśniarskiej stanowi opanowanie elementów ekspresji, zarówno obiektywnej jak i subiektywnej, czyli emocjonalnej. Chodzi więc tu o wykształcenie całego mechanizmu emocjonalnego, a zatem o zdobycie środków, umożliwiających przystosowywanie głosu do różnych odcieni i rodzajów emocji, zawartych w tekście muzycznym i poetyckim. Z pośród tych wszystkich środków wskażemy tu dla przykładu na umiejętność w operowaniu barwą głosu. Nad tym działem techniki głosowej powinien śpiewak pracować już od początku swych studiów wokalnych, tym badziej, że świadomie i umiejętnie stosowany ten środek staje się cennym regulatorem wszystkich właściwości głosu, a więc wysokości, siły, dźwięku, artykulacji. słowem przyczynia się do udoskonalenia samego instrumentu. Tymczasem jednostronnie wykształcone głosy, przyzwyczajone do śpiewania jedną barwą, chociaż później usiłują ją zmieniać, rozjaśniać czy przyciemniać, nie mogą się już wyzwolić z tej niewątpliwie wielkiej wady. I ona to wytwarza te monotonne wieczory pieśni, podczas których pyta słuchacz zdumiony: dlaczego pieśni te wydają się tak nudne, dlaczego śpiewak nie wywiera wrażenia, chociaż ma przecież piękny głos i z „takim uczuciem" śpiewa? Że każda pieśń wymaga innej, jej tylko właściwej barwy, że odcienie tej barwy głosu muszą być tak liczne, jak odcienie barw przy malowaniu i tak bogate, jak skala duszy ludzkiej może być bogata, tego nasz słuchacz nie wie, jakkolwiek podświadomie braki te wyczuwa.

Specjalny rozdział w naszych rozważaniach będziemy musieli poświęcić zagadnieniom stylu i to zarówno z punktu widzenia obiektywno-historycznego jak i indywidualno-odtwórczego. Poczucie stylu stanowi bowiem jeden z najcenniejszych i najskuteczniejszych środków artystycznych śpiewaka, umożliwiających mu idealne odtworzenie formy utworu pod względem muzycznym i technicznym oraz ukształtowanie wykonania pod względem duchowym. Ponieważ jednak skończoność interpretacji nie tylko zależy od doskonałej techniki wokalnej i duchowej, od subtelnego poczucia formy, lecz również od pewnego pokrewień-

stwa, jakie zachodzi pomiędzy artystą a kompozytorem pod względem typu, temperamentu artystycznego, dotkniemy w naszych rozważaniach zagadnień, odnoszących się do istnienia pewnych grup uzdolnień i nastawień artystycznych. Zapoznanie się bowiem z nimi otwiera śpiewakowi oczy nie tylko na kwestię tak zw. podawania swej produkcji artystycznej, a więc tej umiejętności specjalnej, którą Niemcy określają słowem „vortrag“, nie tylko na sprawę właściwego a nie szablonowego, — opartego zwykle na przypadku lub na wygodnej wykonalności pod względem głosowym, — wyboru pieśni, lecz i na pierwszorzędne zagadnienie artystycznego i stylowego zestawienia programu „Wieczorów pieśni“.

Widzimy zatem, że zagadnienia, wchodzące w zakres sztuki śpiewania pieśni, są bardzo rozległe. Dokładne ich poznanie i opanowanie umożliwia dopiero śpiewakowi osiągnięcie ostatecznych i najtrudniejszych zadań, a mianowicie zharmonizowanie indywidualno-odtwórczych środków wyrazu z formalnymi i duchowymi wartościami utworu, oraz zdobycie naturalności i prostoty, będącej jednym z najważniejszych elementów piękna i stylu śpiewania pieśni. Ale tę prostotę i naturalność możemy osiągnąć dopiero za cenę wielkich i konsekwentnych wysiłków i wyrzeczeń, wymagających niekiedy pracy długich okresów życia ludzkiego. Naturalność bowiem — jak powiedział niegdyś Condillac — jest wielką sztuką, która się zamieniła w przyzwyczajenie.

Po wakacjach w dalszym ciągu kontynuujemy naszą ankietę; pozostawiamy jak i przed tym zupełną swobodę autorom w wypowiadaniu swych poglądów, nie krępując ich w niczym. Obecnie zabiera glos znany kompozytor i pedagog — Tadeusz Szeligowski (Wilno).

Dr. Tadeusz Szeligowski

CONDITIO SINE QUA NON

(W odpowiedzi na ankietę)

Na ankietę odpowiadam późno, gdy moi poprzednicy oświetlili już problem racjonalizacji muzyki polskiej wszechstronnie i wyczerpująco. Odpowiedzi Maliszewskiego, Brauna, Szpinalskiego i Wiechowicza dały sporo materiału myślowego, z którego skwap-

liwie korzystam, zwracając szczególną uwagę na dwie kwestie, poruszone przez Wiechowicza i Brauna.

Pierwsza z nich to moralność, o której mówi Wiechowicz. Moim zdaniem ujmuje rzecz zbyt ciasno twierdząc, że moralność warunkuje kulturę artystyczną. Raczej zgodziłbym się z Braunem, który religię i moralność uważa za dyscypliny „indywidualnego rozwoju duchowego". Mnie się wydaje, że moralność powinna w ogóle warunkować prawo zajmowania się sztuką. Wierzę niezbicie, że tylko na zasadzie wysoko pojmowanej moralności może się zrodzić potrzeba jakiegoś wyższego ideału estetycznego. Dowodem, że tak jest są dla mnie układy stosunków muzycznych w Warszawie i na prowincji. Prowincja pracuje bardziej ideowo i bezinteresownie. Tu w Wilnie np. garstka muzyków pazurami wydrapuje teren dla ekspanzji muzyki polskiej. Dzięki specjalnej atmosferze Wilna, dziś miasta więcej niż skromnego i zepchniętego ze swej roli gospodarczej na dziesiąty plan, w tym Wilnie ideje lepiej dojrzewają i kiełkują. Jestem pewien, że ta pogardzana „prowincja" polska jest naprawdę *jedyną nadzieją na przyszłość*, że stąd właśnie wyjdą ideje i ludzie, którzy nareszcie zmienią nie wesołą polską rzeczywistość muzyczną.

Planowe zorganizowanie muzyki w Polsce jest *koniecznością państwową*, gdyż tylko racjonalnie pojęte prace wydać mogą dla państwa rezultaty nie do pogardzenia: ekspanzję polskiej kultury muzycznej i uczynienie z niej atrakcyjnej siły, nakazującej posłuch i szacunek. Oczywiście nie ten policyjny, zewnętrzny, ale ten istotny, wewnętrzny, do którego garnie się nawet wróg w podziwie dla potęgi kultury. Zresztą na planowość zgadza się nawet zachowawczy prof. Maliszewski. Ta zgoda dwu generacji byłaby sielankowa i rozczulająca, gdyby nie to, że na usta ciśnie się pytanie w stosunku do starszych muzyków, dlaczego ich nie opanowała żadna ideja, dlaczego stale i z nienawiścią odnosili się do poczynań ludzi młodych, którzy chcieli oddawna wkraczać na tory radykalnych zmian. Dlaczego do dziś dnia ci przegrani ludzie siedzą i przeszkadzają, bo nie bronią przecież żadnych idej, których nigdy nie mieli. Bronią poprostu swej wegetacji, tej codziennej szarej, bronią jakichś ambicyj pojętych a rebours, odwrotnie niż trzeba. Weźmy tak ważną i istotną kwestię, jaką jest np. szkolnictwo muzyczne (uważam je za jeden z najważniejszych punktów w programie umuzykalniania kraju). Przez wiele lat tolerowano ten stan rzeczy, że jedno jedyne konserwatorium muzyczne

w Wilnie obsługiwało trzy województwa. Obszar ten wynosi ni mniej ni więcej tylko 1/4 część Państwa i liczy blisko 90.000 km^2 z ludnością 3 i pół milionową. W roku przeszłym uruchomiono trzy szkoły: instytut w Grodnie (50.000 mieszk.) i Nowogródku (10.000 mieszk.) oraz szkołę w Święcianach (7.000 mieszk.). Oczywiście w stosunku do potrzeb terenu, są to pozycje minimalne. Gdy interesowałem się, dlaczego dotąd tej sprawy nie ruszono z miejsca, jeden ze starszych muzyków odpowiedział mi na to, że w trosce o frekwencję i rozwój uczeni wileńskiej nie należy stwarzać konkurencji sobie samym. To rozumiem — logika i troskliwość o kulturę muzyczną kraju.

Szkoła w Święcianach była naszym oczkiem w głowie. Istnieje drugi rok zaledwie, a już zdołano pod nią położyć dość solidne podstawy moralne i materialne. Dokonał tego wychowanek wileńskiego uniwersytetu i konserwatorium, Witold Rudziński. Udał się do Święcian z całym majątkiem jaki miał: z papierem, którym został zatwierdzony na stanowisku kierownika szkoły. Entuzjazmem i poświęceniem dokonał wszystkiego, czego wymagała od niego sytuacja. Rudziński jest przykładem, jakich ludzi muzyce potrzeba: ofiarnych entuzjastów. Tymczasem z konserwatoriów tego rodzaju ludzie wychodzą tylko *przypadkiem*. O tej stronie wychowania — nazwijmy go — heroicznego w szkołach muzycznych nikt dotąd nie pomyślał. Życie duchowe ucznia pozostaje wciąż jeszcze bardzo na uboczu zainteresowania konserwatoriów. Dzięki temu mamy tak mało ludzi energicznych, o postawie bojowej, zdolnych do poświęceń. Konserwatoria polskie wypuszczają ze swych murów rokrocznie całe masy malkontentów i ludzi zdegustowanych do sztuki muzycznej dzięki niepowodzeniom osobistym. Oczywiście tej strony wychowawczej nie rozwiąże żaden program ministerialny; nie, tu muszą działać ludzie, którzy rozumieją o co chodzi i którym na tym zależy. Element nauczający w konserwatoriach musi być bardzo skrupulatnie i pod kątem wyłącznie ideowym dobierany i kompletowany. Jak daleko od tego pojmowania swego posłannictwa jest obecnie Konserwatorium warszawskie, przedstawił nam znakomicie w artykułach w „Kurierze Porannym“ Stanisław Szpinalski.

W inne rejony wkracza zagadnienie narzucania artyście pewnej ideologii oficjalnej, którą powinna reprezentować jego sztuka. Argumentuje się głównie tym, że sztuka wymaga wolności, że artysta musi mieć swobodę w wyborze tematu itp. Tymczasem

z historii muzyki wiemy, jak artyści byli swego czasu krępowani „oficjalną ideologią“ dworów, na których żyli. Czy to skrępowanie wpłynęło ujemnie na sztukę Orlanda di Lassa, Palestriny, Haendla, Bacha i tylu innych? Dzięki narzuconemu obowiązkowi dostarczania na każdą niedzielę kantaty, napisał ich Bach całą masę. W ten sposób przez skrępowanie indywidualnych upodobań twórczych Bacha, ludzkość zyskała wspaniałe dzieła sztuki.

Zresztą w systemie liberalnym — jak słusznie mówi Jerzy Braun — istnieje również dyktatura kliki, lansująca odpowiednich kandydatów w sposób „cyniczny i nieodpowiedzialny“. Co więcej, w muzyce polskiej odgrywają po dziś dzień wybitną rolę ludzie, których działalność jest wręcz szkodliwa dla narodowej sztuki. To też zgadzam się z Braunem, gdy ten mówi: ...„z dwojga złego lepsza jest planowa organizacja kultury przez instytucje państwowe, niż taka zakulisowa dyktatura klik „kunsthändlerów“ i „szarych eminencyj“, będących ekspozyturą różnych internacjonałów“.

Konkretnie odpowiedź moja na ankietę wygląda tak:

ad 1) Planowa organizacja muzyki w Polsce jest nie tylko potrzebą, ale warunkiem sine qua non rozwoju polskiej kultury muzycznej i jej skutecznej ekspanzji;

ad 2) ideowe podłoże, warunkujące należyty rozwój muzyki narodowej, to wysoko pojęta *moralność* i *heroizm* muzyka polskiego we wszelkich jego poczynaniach twórczych, odtwórczych i organizacyjnych;

ad 3) cała akcja powinna być przeprowadzona przez organizację państwową (Izba muzyczna) z dużą egzekutywą. Oczywiście opracowanie wytycznych polityki muzycznej powinno być powierzone najwybitniejszym muzykom kraju. Izba winna mieć charakter korporacyjny, z przymusem należenia do niej wszystkich muzyków polskich. Oczywiście ważnym momentem jest zachowanie dla przyszłej Izby charakteru *korporacyjnego*, jednoczącego w sobie zawód muzyczny, pojęty jako zaszczytny obowiązek wobec kultury narodowej.

Dr. Stefan Śledziński Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

II.

Problem muzyki mechanicznej był drugim ważnym zagadnieniem, którym zajmował się kongres florencki. Poruszano zarówno zagadnienia techniki wszelkich rodzajów mechanicznego utrwalania i rozpowszechniania dźwięku (film, płyta, radio), jak ich rolę w kulturze muzycznej i nawet możliwości nowych form twórczości muzycznej, związane z muzyką mechaniczną.

Na pierwszy ogień poszła najbardziej pasjonująca sprawa radia, zagajona referatami przedstawicieli radiofonij italskiej, niemieckiej, francuskiej i belgijskiej. Wszystkie te ciekawe referaty miały jeden brak, przedstawiały bowiem pracę radiofonij od strony mikrofonu, nie dając żadnych danych o tym, co się dzieje z rozpyloną w eterze muzyką po stronie głośnika, po stronie publiczności. Mimo to tezy referatów, nacechowane głęboką troską o rozwój radia nie tylko od strony technicznej czy komercjalnej zasługują na wzięcie pod uwagę w pracy radiofonii polskiej.

Radio, jako placówka kultury muzycznej, bywa albo zawzięcie zwalczane, albo bezkrytycznie apoteozowane. Obydwa te stanowiska opierają się na słusznych przesłankach. Oczywiście radio, dając każdemu „gotową" muzykę odstręcza od poważnych studiów wielu dawnych amatorów tej sztuki, a schlebiając ze względów „handlowych" gustom szerokiej publiczności rozpowszechnia nieraz zbyt szeroko dzieła o niskim poziomie artystycznym. Trzeba jednak wyciągnąć wnioski ze zjawiska już istniejącego i wykorzystać dla celów kulturalnych możliwości, jakie daje radio. Wpływ jego może być równie pożyteczny, jak dziś jest powszechny, pod warunkiem, że będą nim kierowali ludzie kulturalni, uspołecznieni, świadomi swej roli, którzy będą unikać zbyt jeszcze częstych błędów, poszukując nowych, własnych, inteligentnych metod pracy. Zadanie radia to nie tylko obowiązek wykonywania od czasu do czasu dzieł wielkich mistrzów, ale — i przede wszystkim — nauczanie szerokich mas, jak mają słuchać tych dzieł, dotąd dla nich niedostępnych. Nauczyć publiczność c z u ć i r o z u m i e ć wszelkie przejawy sztuki — oto pierwsze i główne zadanie radia (R. A. Mooser).

Z pośród specyficznych cech audycyj radiowych najmniej jest brana pod uwagę ich kompletna abstrakcyjność, pozbawienie wszelkich ubocznych wpływów i ograniczenie wyłącznie do strony akustycznej. Milieu, w jakim słucha się audycyj radiowych, jest rzeczą wyłącznie słuchacza, a radiofonia nie może mieć na to najmniejszego wpływu. Za to mikrofon, powolny odebranym nadaniom — jest bezlitosny w swym obiektywizmie, nieubłagany i nieprzekupny, podaje w sposób bezwzględny wszystko, wyłapując,a nawet przejaskrawiając dobre a zwłaszcza złe, tym bardziej, że słuchanie radia jest oderwane od innych wrażeń, jest „czyste". Z tego powodu słuchacz nie podtrzymany atmosferą zbiorowych nastrojów, jak np. na koncercie, musi być przygotowany do odbioru fenomenów sztuki, jakie słyszy w głośniku, musi często być specjalnie prowadzony w swej „pracy odbiorczej", tym bardziej, że radio

nie ma do czynienia z publicznością wybraną, jaką bądź co bądź stanowi publiczność sali koncertowej, przybywająca specjalnie na koncert. Audycja radiowa, pozbawiona wszelkich zewnętrznych domieszek, winna więc ograniczyć się do rzeczy najbardziej zasadniczych, przy czym zarówno układ programu, jak jego wykonanie musi być przedmiotem ciągłych studiów i ulepszeń oraz dobrze przemyślanej inicjatywy. Od rozrywki i zabawy, tego co nazywamy potocznie miłym przepędzeniem czasu, radio winno prowadzić słuchacza do poważniejszych zagadnień, zapewnić mu strawę duchową, a zwłaszcza podnieść jego poziom duchowy i wzbudzić wrażliwość artystyczną. Droga ta powinna przebiegać niepostrzeżenie, za punkt wyjścia powinna być wzięta owa „muzyka lekka", daleka jednak od tego muzycznego guana, jakie pod tą nazwą podaje się zwykle słuchaczowi. To zapotrzebowanie na dobrą popularną muzykę stwarza nowe pole dla działalności kompozytorów. Odrzucając z góry wszelkie produkcje o niskim poziomie (obojętne, że tego domagają się grupy niekulturalnych słuchaczów) należy wzbudzić zainteresowanie dla zagadnień muzyki poważniejszej drogą specjalnych audycyj pouczających nie przygotowanych abonentów. Te audycje nie mogą być nudne i traktowane po belfersku, należy tu wciągać słuchaczów do pewnej współpracy krytycznej z radiem. Obok więc audycji poświęconych kwestiom specjalnym (np. rodzaje instrumentów, różne formy i zwroty muzyczne) pożądane będą audycje „polemiczne" jak np. nadawane przez radiostację frankfurcką koncerty, obrazujące muzykę „pro i contra": oryginał i opracowanie, twórcze i paskudne; Faust poważny i „na słodko"; Schubert w oryginale i operetce, co zmusza słuchacza do zastanowienia się, do wykorzystania swych choćby skromnych zapasów wiadomości muzycznych, i do krytycznego ustosunkowania się do słuchanej muzyki, ułatwionego zresztą sugerowanymi nieznacznie w dobrze obmyślanych pogadankach „prawdami" z dziedziny artystycznej. W ten sposób słuchana muzyka przestaje być nic nie mówiącym brzęczeniem głośnika, a słuchacz przyzwyczaja się do pewnej pracy duchowej, jakiej wymaga tak pojęte przeżywanie dzieł muzycznych i sam zaczyna poszukiwać tych audycyj, które dają w przeżyciu coś więcej, niż łatwą przyjemność. (Hans Rosbaud).

Radio nie zwraca się do wybranej publiczności, do elity duchowej społeczeństwa, lecz do jego przekroju. Z faktem tym należy się pogodzić, płynie stąd konieczność dwutorowości w audycjach; muszą one być prowadzone osobno dla tych, którzy stoją na wyższym szczeblu kultury, osobno dla tych, którzy chcą po prostu „meubler leur silence". Zarówno jedna, jak druga strona nie może być pokrzywdzona i źle uczyni dyrekcja radia, która opierać się będzie wyłącznie na liczbowej przewadze mało kulturalnego elementu i dla niego wyłącznie zechce tworzyć swe programy. Nie można zapominać o tej elicie duchowej społeczeństwa, która wówczas ze zniechęceniem zamknie głośnik i wyda program radiowy na pastwę grafomanów, piszących swe okropne wnioski w przeróżnego rodzaju ankietach. Płynie stąd konieczność dublowania audycyj, realizowana w radiofonii belgijskiej w ten sposób, że w okresie, gdy stacja francuska ma program poważny, stacja flamandzka nadaje repertuar lekki i odwrotnie. Słuchacz ma więc zawsze wolny wybór według swego gustu. Ale ten wybór jest również kierowany. Programy muszą być na długi okres czasu ustalane według z góry określonej linii i to ne

varietur. Pozwoli to na wydanie interesujących broszurek, omawiających programy radiowe, rozpowszechnianych w dużych nakładach — więc bardzo tanio np. przez kolporterów dzienników, a zastępujących nudne nieraz pogadanki przed koncertem. Do broszurek tych słuchacz może poza tym powrócić, podczas gdy pogadanka jest „jednorazowa". Programy nie są dobierane dla artystów, przeciwnie, niejednokrotnie realizacja pomysłów programowych wymaga wprost zmuszania artystów do opracowania pewnych odcinków repertuaru. Praca repertuarowa nie jest przypadkowa; już przed zaczęciem sezonu ustalić się winno ogólny plan repertuarowy, przeznaczenie poszczególnych koncertów i przeprowadzać to z całą bezwzględnością. Np. radio belgijskie w r. 1936 miało następujący podział pracy: z czterech tygodniowych koncertów 3 były o jednej próbie, lżejsze, jeden zaś o kilku próbach „wielki". Z tych ostatnich jeden w miesiącu poświęcony był cyklowi muzyki francuskiej „Perrotin—Debussy", drugi muzyce nowoczesnej lub narodowej obcej, trzeci — J. S. Bachowi, czwarty wreszcie repertuarowi mieszanemu z pewnym naciskiem na aktualność (rocznice). Dzięki temu słuchacz był na długo przed koncertem uprzedzony o jego treści. Udział audycyj muzycznych w programie ogólnym przedstawiał się, jak następuje: 25% muzyki poważnej, 7% tanecznej, 30% lekkiej, ta ostatnia jednak — to muzyka rozrywkowa o pewnym, dość wysokim poziomie artystycznym.

Aby praca radia nie była wyłącznie businessem, musi być ona poparta studiami programowymi, prowadzonymi przez osobny instytut, który powinien mieć na celu obok studiów technicznych, artystycznych i statystycznych gromadzenie muzyki dawnej i ludowej. Z góry ustalona na przesłankach artystycznych (przede wszystkim) i społecznych polityka programowa wymaga współpracy w radio personelu o dużej kulturze muzycznej, który potrafi swym autorytetem nie tylko koordynować zgłoszone przez artystów programy, lecz także doradzać nowe, wpływać na technikę radiową i styl wykonania. Zwłaszcza muzyka nowa musi być pilnie przestudiowana, zanim się ją puści na antenę. Transmisje prowincjonalne nie mogą być dobroczynnością, muszą one wpływać na poziom wykonawczy orkiestr i solistów z prowincji, a przede wszystkim mieć własny, regionalny, bądź specjalnie programowy wyraz (specjalizacja). Konieczna jest też współpraca międzynarodowa, obejmująca jednak przede wszystkim to, czego nie można mieć „na miejscu" (Paul Collaer).

Wnioski w sprawie audycyj nowej muzyki w radio pokrywają się ze streszczonymi przeze mnie w numerze poprzednim tezami o koncertach muzyki żywej, nie będę więc do nich powracał. Pragnę jeszcze przedstawić te postulaty i zarzuty, jakie wyłoniły się w czasie gorącej nie raz dyskusji.

Dostarczenie słuchaczowi nawet doskonałych audycyj nie wystarcza, przeciętny bowiem abonent radia nie zorientuje się w różnorodności płynącej z głośnika muzyki, należy więc ułatwić mu wybór, przekonać i zainteresować, zaagitować. Dobór i wykonanie programu jest dopiero częścią zadań rozgłośni, trzeba znaleźć drogę do słuchacza wszelkimi istniejącymi sposobami, uczyć go myśleć i podnosić jego poziom duchowy. N i e w o l n o t r a k t o w a ć s ł u c h a c z a z g ó r y, j a k o b e z n a d z i e j n i e o d d a n e g o s ł u c h a n i u w y ł ą c z n i e m u z y c z n e g o ś w i ń s t w a i na tym budować powodzenie materialne rozgłośni. Na każdym kroku należy mu przypominać o audycjach muzyki dobrej, ułatwiać ich słu-

chanie, a w reklamie programowej podkreślać przede wszystkim rzeczy o najwyższym poziomie kulturalnym, nie protegując muzycznego chamstwa. (Jak to wygląda w praktyce, można zobaczyć co tydzień w naszej „Antenie": rubryka „dziś słuchamy" zawiera zawsze najgorsze audycje muzyki lekkiej a arcydzieła muzyki uchodzą przeważnie uwadze p. t. redakcji. Zresztą obok skrupulatnie notowanych programów muzyki rozrywkowej, rozmaitych Jensenów i Eilenburgów z programów stacyjek zagranicznych — rzadko kiedy zjawia się program poważnego koncertu symfonicznego, których tyle transmituje zagranica; zwykle pozbywa się tego przykrego obowiązku wzmianeczką „program według zapowiedzi". Nie trzeba dodawać, ile arcydzieł uchodzi uwagi publiczności kulturalnej, bo przecie trudno jest jeździć po całej skali nadawczej, zanim się coś porządnego przypadkiem wyłapie).

Radio powinno raz na zawsze zdecydować się, czy jest placówką pracy kulturalnej, a jeśli tak, to wtedy nie faworyzować niskich instynktów t. zwanych szerokich mas, lecz prowadzić te masy do wyższego poziomu kulturalnego, — czy też ma być wyłącznie interesem, dumnym z x-tysięcznego abonenta, ale wtedy po co drapować się w cudze piórka. Zarówno dyskusja, jak referaty na szczęście nie miały wątpliwości co do odpowiedzi na ten problem, czekajmy więc na realizację tych haseł i na naszym gruncie. Zaznaczyć należy, że ostre słowa krytyki, jakie padały pod adresem radia na kongresie, nie były wywołane niechęcią czy zawiścią ze strony muzyków zawodowych, negatywny ich stosunek do radia, jako czynnika społecznego należy dawno do przeszłości. Tym bardziej należy wysłuchać ich kompetentnego głosu, że nie chodzi tu o zainkasowanie pewnej ilości gotówki przez twórców i wykonawców, nawet nie o stworzenie nowego rynku pracy, ale o wykorzystanie potężnego w swej powszechności instrumentu, jakim jest radio — dla celów kultury muzycznej.

Sprawy płyty i filmu — w numerze następnym.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Omawiając najnowsze nagrania płytowe, oraz różne udogodnienia i wynalazki w dziedzinie nagrywania płyt, należy wspomnieć o jednej osobliwości, a mianowicie: coraz częściej pojawiają się płyty nagrane „w przeciwnym" że się tak wyrażę kierunku. Ściślej rzecz biorąc, kierunek pozostaje ten sam, gdyż i płyta gramofonowa obraca się w tym samym kierunku i igła (sztyft) jest zwrócona w tę samą co i dawniej stronę, a jakkolwiek sama stoi w miejscu, dzięki wirowemu ruchowi płyty, odbywa drogę wzdłuż zagłębienia w płycie (rowku) w tym samym co i dawniej kierunku. Różnica polega na czym innym: oto dawniej nagranie zaczynało się na płycie na jej obwodzie zewnętrznym, tuż prawie przy brzegu. Dziś początek nagrania jest nie daleko środka płyty — opodal dziurki, innymi słowy, tuż przy etykiecie z napisem. Przy dawnym sposobie igła wędrująca po rowku z nagraniem zataczała największe koło przy pierwszym okrążeniu — czyli na samym początku reprodukowania płyty. W miarę zbliżania się ku końcowi nagrania, igła za-

taczała coraz to mniejsze koła, zbliżając się jednocześnie ku środkowi płyty. Nie ulega wątpliwości, iż ostatnie okrążenie igły przy tym nagraniu jest najmniejsze, a igła przy swym posuwaniu się wzdłuż rowka płyty przebywa najkrótszą drogę. Podczas przegrywania takiej płyty — igła prócz ślizgania się wzdłuż rowka płyty wykonywa jeszcze jeden ruch postępowy po linii prostej, a mianowicie wzdłuż promienia, posuwając się od brzegu płyty do jej środka. Przy nowym sposobie nagrywania jest odwrotnie. Pierwsze okrążenie jest najmniejsze (najkrótsze) — koła zataczane przez igłę są coraz większe, ostatnie — największe. Niezależnie od ślizgania się wzdłuż rowka igła posuwa się w przeciwnym kierunku niż dawniej, a mianowicie: od środka płyty (wzdłuż jej promienia) do brzegu (czyli obwodu zewnętrznego). Na pierwszy rzut oka inowacja ta nie ma głębszego znaczenia, a z pewnością nie jeden meloman i kolekcjoner płyt z zakłopotaniem zastanawia się, jak należy puszczać daną płytę, od środka — czy też po dawnemu — od brzegu. Jeżeli jednak zważyć, że płyta idzie stale z tą samą szybkością (najczęściej 78 obrotów na minutę) łatwo przyjdziemy do przekonania, że i jedno okrążenie igły (bez względu na wielkość koła opisywanego przez igłę) przypadać będzie w równych odstępach czasu. A zetem tylko droga odbywana przez igłę, czyli wielkość opisywanego koła, stale zmienia się. Przy starym systemie igła odbywa drogę coraz to krótszą, a przy nowym systemie coraz to dłuższą, w tych samych odstępach czasu. Ponieważ wiemy, iż muzyka na płycie zarejestrowana jest dzięki większym i mniejszym wgłębieniom w bocznych ściankach rowka płytowego (a nie w dnie, jak wiele osób błędnie mniema) z łatwością zrozumiemy, iż przy starym systemie zarejestrowanie muzyki, czyli wszelkie wgłębienia, wygięcia itp. będą „czytelniejsze" i łatwiejsze do reprodukowania na początku płyty, niż na jej końcu. Wszak łatwiej jedno i to samo zdanie zmieścić w jednym wierszu(!) na szerokiej stronie dużej księgi, niż na kartce małego notesu! Przyjmując, że przy nagrywaniu np. walca wiedeńskiego — jeden takt jego jest zarejestrowany akurat podczas jednego okrążenia igły (czyli w jednym kole) dojdziemy do wniosku, że przy starym systemie pierwszy takt walca będzie „zapisany" bardzo wyraźnie, szeroko, dużymi można powiedzieć literami — podczas gdy ostatni takt będzie o wiele mniej wyraźnie zarejestrowany „drobnym drukiem", nadającym się do odczytania niemal przez mikroskop, w stosunku do notacji pierwszego taktu. Biorąc pod uwagę, że płyta fabrykowana jest z kruchego materiału (a w każdym razie z miększego niż igła) musimy pamiętać, że koniec nagrania (przy starym systemie) jest mniej trwały, szybciej zużywa się, a początek znacznie dłużej pozostaje w dobrym stanie i czysto oddaje zarejestrowaną na płycie muzykę.

Tymczasem igły przez nas używane (bez względu na materiał, z którego są sporządzone) są właśnie na początku przegrywania danej płyty ostrzejsze, a w miarę zbliżania się do końca nagranego utworu, stają się coraz bardziej tępe — a przez to grubsze i niemiłosiernie niszczą właśnie ten mniej precyzyjnie i mniej wyraźnie nagrany koniec płyty. Bez wątpienia właśnie przy tej „mikroskopijnie" zarejestrowanej muzyce nieodzowna jest ostra, jak najostrzejsza i jak najcieńsza igła, która mogłaby trafić w każde najdrobniejsze wgłębienie na brzegach rowka — minimalnie uszkadzając jednocześnie płytę. Te właśnie postulaty mieli na uwadze konstruktorzy, którym za-

wdzięczamy nowy system nagrywań — czyli „od środka". Przy nowym systemie płyta jest „trudniej czytelna" właśnie na początku, gdy koła opisywane przez igłę są małe; igła za to jest ostra, cienka i nowa*) z łatwością więc „odczytuje" i trafia w każde wgłębienie. W miarę zaś jak się tępi, rowki są coraz dłuższe — „pismo" jest coraz większe i wyraźniejsze do odczytywania przez igłę, dzięki czemu to, co tracimy przez stępienie igły, zyskujemy przez precyzję i wyrazistość końca nagrania.

Nowy system nagrywania przyjęło bardzo dużo wytwórni. Przyjęły go zwłaszcza te, które fabrykują miękkie płyty (dające się wyginać) jak np. płyty systemu *Neumann'a* (Decelith). W podobny sposób nagrywają fabryki niemieckie *Deutsche Rundfunk* (płyty szelakowe) i *Telefunken*, holenderskie *K. R. O.-Opname* (blaszane) i wiele innych.

Wszystkie nagrania płytowe Polskiego Radia są robione nowym systemem. Z kolei podajemy ciekawsze nagrania z ostatnich kilku miesięcy.

1. Henryk Purcell-Warlock: Fantazja Nr. 3 w wyk. Trio Pasquier Col. DX 776.
   (na drugiej stronie J. Haydn: Menuet i Fuga).
2. a) A. Vivaldi — arr. David: Sonata skrzypcowa A-Dur w wyk. Natana Milsteina. Col. LB 34.
   b) A. Vitali — arr. Respighi: Sonata D-Dur (w tymże wykonaniu) Col. LX 543.
3. J. B. Vitali — arr. Charlier: Chaconne — Molto Moderato w wyk. Natana Milsteina. Col. LX 521—522.
   (na czwartej stronie tego kompletu mieści się J S. Bacha: Adagio z Sonaty g-moll Nr. 1).
4. G. Fr. Haendel: a) Fragmenty z orat. „Semel" w wyk. Johna Cormack (tenora). H. M. V. DB 2867.
   b) Koncert h-moll na altówkę (opr. Casadesus) z tow. ork. w wyk. W. Primrose'a. Col. LX 605—607.
   (na szóstej stronie: Paganini — Primrose: La Campanelle w tymże wykonaniu).
5. J. S.Bach: a) Koncert C-Dur na dwa fortepiany i orkiestrę w wyk. Artura i Karola Schnabla (akomp. Lond. Ork. pod dyr. Adr. Boulta). H. M. V. DB 3041—3043.
   b) Benedictus z Mszy h-moll w wyk. Georges Thill'a (tenora) z tow. ork. Col. LB 35.
6. W. A. Mozart: a) Symfonia B-Dur (K. V. 319). Kamer. ork. pod dyr. Edwina Fischera. H. M. V. DB 3083, 4, 5.
   (na szóstej stronie: J. S. Bach: Aria z suity D-Dur).
   b) Serenada „Eine kleine Nachtmusik" (K. V. 525) w wyk. Filh. Wiedeńskiej pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 3075, 6.
   c) Koncert fortepianowy Es-Dur (K. V. 271) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 559—562.

---

*) pisząc „nowa" igła mamy na myśli używanie danej igły raz jeden tylko, do danej strony płyty, zresztą w myśl przykazań wszystkich wytwórni igieł gramofonowych.

d) Sonata B-Dur (K. V. 570) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 572—573.
e) Sonata e-moll (K. V. 304) w wyk. J. Szigeti'ego. Col. LX 604.
f) Divertimento Es-Dur (K. V. 563) na skrzypce, altówkę i wiolonczelę w wyk. Tria Pasquier. Col. DX 742—746.

7. L. Boccherini: Koncert B-Dur na wiolonczelę w wyk. Pablo Casals'a z tow. Lond. Ork. pod dyr. Londona Ronalda. H. M. V. DB 3056—3058.

8. J. Haydn: a) Symfonia Es-Dur Nr. 99 w wyk. Lond. Filh. pod dyr. Tomasza Beechama. Col. LFX 431—433.
b) Symfonia B-Dur Nr. 102 w wyk. Bostońskiej Ork. pod dyr. S. Kussewickiego. H. M. V. DB 3125—3127.
c) Kwartet f-moll op. 20 Nr. 5 w wyk. zespołu „*Roth String Quartet*". Col. LX 608—610.
(na szóstej stronie: J. Haydn: Menuet z kwartetu D-Dur op. 76 Nr. 5.

9. L. van Beethoven: a) Symfonia D-Dur op. 36 pod dyr. T. Beechama. Col. LX 586—589.
b) Koncert skrzypcowy D-Dur op. 61 w wyk. Br. Hubermana z tow. ork. pod dyr. Georga Szell'a (Cadenza Joachima). Col. LX 509—513.
(na dziesiątej stronie J. S. Bach: Sarabanda i Double z partity h-moll Nr. 1).
c) Koncert skrzypcowy D-Dur op. 61 w wyk. Fritza Kreislera (nowe nagranie!) z tow. Filh. Lond. pod dyr. Johna Barbirolli. H. M. V. DB 2927—2931 oraz DBS 2932.
d) Sonata cis-moll (księżycowa) op. 27 Nr. 2 w wyk. Ignacego Paderewskiego. H. M. V. DB 3123—3124.
(jako dodatek I. Paderewski: Menuet).
e) Sonata cis-moll (księżycowa) op. 27 Nr. 2 w wyk. Egona Petri. Col. LX 602—603.
(jako dodatek na czwartej stronie Fr. Liszt: Etiuda Des-Dur).
f) Kwartet Es-Dur op. 127 w wyk. zesp. Busch'a. H. M. V. 3044 — 3048.
g) Kwartet B-Dur op. 130 w wyk. Budapeszteńskiego Kwartetu. H. M. V. DB 2239—2243.

10. G. Rossini: Uwertura do op. Semiramida w wyk. New-Yorskiej Ork. pod dyr. Artura Toscanini'ego. H. M. V. DB 3079—3080.

11. Fr. Schubert: a) Kwartet d-moll Nr. 14 (Śmierć i dziewczyna). Col. LX 590—593 oraz LXS 594.
b) Der Musensohn i Des Fischers Liebesglück — pieśni w wyk. Elisabeth Schumann. H. M. V. DA 1545.
c) Litanei i Liebesbotschaft (Schwanengesang Nr. 1) w wyk. Elisabeth Schumann (po niemiecku). H. M. V. DA 1546.

12. H. Berlioz: Uwertura Król Lear w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. A. Boulta. H. M. V. DB 3093—3094.
(jako dodatek A. Borodin: Marsz połowiecki z op. Książę Igor).

13. J. Brahms: Symfonia D-Dur Nr. 2 op. 73 pod dyr. T. Beechama. Col. LX 515—519.
14. O. Nicolai: Uwertura do op. Wesołe kumoszki z Windsoru w wyk. Lond. Filh. pod dyr. T. Beechama. Col. LX 596.
15. R. Wagner: Wstęp do op. Śpiewacy Norymberscy pod dyr. T. Beechama. Col. LX 557.
16. Cl. Debussy: Suita „The Children's Corner" w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 597 oraz LB 33.
17. C. Saint-Saens: Aria z op. Samson i Dalila (III akt.) w wyk. Georges Thill'a (tenora). Col. LFX 430.
18. C. Franck: La Procession w wyk. Enrico Caruso. H. M. V. DB 3078. (z drugiej strony Ch. Gounod: Aria z II-go aktu op. Królowa Saba).
19. Ch. Gounod — transkr. Fr. Liszta: Walc z op. Faust w wyk. Egona Petri. Col. LX 520.
20. Jean Françaix: Concertino na fortepian i orkiestrę w wyk. kompozytora (fortepian) z tow. Filharmonii Berlińskiej pod dyr. Leo Borcharda. Telefunken E 2175.

(Jest to ten sam utwór, który w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" poddał ostrej krytyce p. Michał Kondracki — przyp. Red.).

ALBERT ROUSSEL (1869—1937)

W ubiegłym miesiącu zmarł we francuskiej miejscowości kuracyjnej Royan znany francuski kompozytor Albert Roussel. Urodzony w r. 1869, poświęcił się pierwotnie karierze oficerskiej i w r. 1887 wstąpił do szkoły marynarki wojennej. Siedem lat później, w r. 1894, po licznych podróżach morskich, zwrócił swe zainteresowania wyłącznie ku muzyce. Po studiach kompozytorskich u V. d'Indy'ego, był w latach 1902 do 1913 nauczycielem kontrapunktu w Schola Cantorum.

Z chwilą śmierci Alberta Roussela muzyka francuska straciła jednego z najoryginalniejszych i najwybitniejszych przedstawicieli nowszej generacji. Jako rodowity Francuz uosabiał najlepsze cechy swej ojczyzny. Wśród kompozytorów francuskich zdobył sobie zupełnie samodzielne stanowisko. Wybrał swoją drogę sam, szedł nią samotnie, nie należąc do żadnej szkoły, do żadnej grupy, nie związany z żadnym kierunkiem. Ze stylistycznych możliwości, które podawały mu przeszłość i teraźniejszość wybierał to, co w danej chwili wydawało mu się najodpowiedniejszym dla urzeczywistnienia swych artystycznych intencyj. Jako prawdziwy Francuz, władał doskonale subtelną kolorystyką impresjonizmu — pokazał to już w balecie „Le festin de l'araignée". Jednak nie zgubił i nie zatrzymał się w tym kierunku: posiadał zdolność i siłę do wkroczenia poza stronę programową i ilustracyjną, poza czynniki impresjonistyczne — w zakres muzyki absolutnej. Wymienić należy przepiękną „Serenadę" na flet, harfę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, Trio fletowe ze swoją filigranową subtelnością, trzy poważne symfonie, wzrastające aż do

owej wspaniałej g-moll, monumentalne dzieło chóralne „Psalm 80" z niezapomnianym, genialnie wprost uduchowionym pianissimo — w zakończeniu.

Nie tylko wszystkimi formami muzycznymi (teatralnymi, symfonicznymi i kameralnymi) władał Roussel po mistrzowsku, ale poza tym potrafił je wypełnić w sposób naprawdę doskonały — t r e ś c i ą. Jakikolwiek też temat sobie wybrał, zawsze twórczość jego była nacechowana znakiem bezkompromisowej wewnętrznej konieczności. I każdy utwór jego ma w sobie dlatego coś przekonywującego, coś fascynującego.

Czasy wojskowe, czasy podróży do kolonij francuskich, pozostawiły w nim tęsknotę za morzem i obcymi krajami: spotykamy się z tym w „Les Invocations" i w „Pour une fête de printemps". To ostatnie dzieło wykazuje charakterystyczną zmianę. Roussel używa w tym symfonicznym utworze systematycznie bitonalności, jednak łagodzi szorstkość dysonansów z wielką zręcznością za pomocą wyszukanych efektów dźwiękowych, tak, jakby chciał młodym kompozytorom pokazać, że można się posługiwać tymi niebezpiecznymi środkami — bez szkody dla piękna.

Na czele francuskiej produkcji operowej stanął swoim opera-baletem „Padmâvatî", najpoważniejszym dziełem scenicznym ostatnich dwudziestu lat. Znamiennym u Roussela jest to, że z wiekiem siły twórcze nie zmniejszały się, wprost przeciwnie wzrastały do coraz to większych wyżyn. Był on dla współczesnej francuskiej muzyki — prawdziwym *„chef de file"*.

J. P.

POWSZECHNY FESTIWAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE

Z inicjatywy sfer artystycznych stolicy odbędzie się w Warszawie w dniach od 2 do 10 października r. b. Pierwszy Powszechny Festiwal Sztuki Polskiej.

Festiwal ten ma na celu pogłębić zainteresowanie sztuką a przede wszystkim udostępnić uczestnikom z poza stolicy skorzystanie z imprez artystycznych Warszawy, w normalnych warunkach im niedostępnych.

Na program Festiwalu złożą się wszystkie dziedziny sztuki. Dla uczestników Festiwalu udostępnione będą wszystkie muzea, zbiory i specjalnie zorganizowane wystawy: sztuki ludowej, malarstwa współczesnego, dzieł Wyczółkowskiego, książki, fotografii i t. p. Wszystkie teatry stołeczne opracowują specjalny program, m. in. w Teatrze Polskim będzie grana sztuka Iwaszkiewicza „Lato w Nohant" (osnuta na tle życia Chopina). W sali Polskiej Akademii Literatury odbędą się wieczory literackie z udziałem wybitnych pisarzy współczesnych. Na Rynku Starego Miasta uruchomiony będzie kiermasz artystyczny oraz odegrane będzie widowisko popularne „Przekupka warszawska" w opracowaniu E. Poredy, z ilustracją muzyczną J. Maklakiewicza. Z różnych punktów miasta zorganizowane będą barwne pochody propagandowe. Na Rynku St. Miasta, w Parku Ujazdowskim i w Ogrodzie Saskim zorganizowane będą koncerty popularne na wolnym powietrzu.

Muzyczne hasło Festiwalu, które poprzedzać będzie wszelkie festiwalowe imprezy skomponował Jan Maklakiewicz.

W czasie Festiwalu organizowane będą z całej Polski pociągi popularne do

Warszawy. Znaczne zniżki kolejowe umożliwią przyjazd do Warszawy i skorzystanie z Festiwalu nawet najuboższym.

Pragnąc młodzieży z wyższych klas szkół średnich umożliwić uczestniczenie w Festiwalu, Ministerstwo W. R. i O. P. zezwoliło na zwolnienie od zajęć szkolnych w ciągu 2—3 dni młodzieży, udającej się pociągami popularnymi do Warszawy.

Jednocześnie Ministerstwo zezwoliło na udzielanie funkcjonariuszom państwowym w czasie Festiwalu urlopów okolicznościowych do Warszawy.

Biuro Festiwalu mieści się w Warszawie przy ul. Wierzbowej. Tel. 205-19 i 666-44.

Protektorat nad I-ym Festiwalem Sztuki Polskiej objęli: Min. W. R. i O. P. Prof. Dr. Wojciech Świętosławski, generał broni Kazimierz Sosnkowski, Prez. m. st. Warszawy Min. Stefan Starzyński. Prezydium Komitetu stanowią: prezes Wacław Sieroszewski, wiceprezes August Zaleski, Władysław Jaroszewicz, sekr. gen. Stanisław Lorentz, skarbnik Jan Piątek.

Sprawy muzyczne zostały powierzone specjalnej sekcji, w skład której weszli: Rektor E. Morawski — przewodniczący, T. Ochlewski — wice-przewodniczący, dyr. R. Chojnacki — członek prezydium, dyr. W. Cichocki, S. Natanson, dyr. E. Rudnicki, B. Rutkowski, mjr. B. Sidorowicz, H. Markiewicz.

Program produkcji muzycznych Festiwalu, poświęconych wyłącznie muzyce polskiej, przedstawia się następująco:

Sobota 2 października 1937 r.
godz. 20.00 — Konserwatorium.
Koncert inauguracyjny

Wykonawcy: E. Bandrowska-Turska (śpiew), Henryk Sztompka (fortepian), J. Szamotulska (akompaniament).

Program: Utwory fortepianowe Chopina, Pieśni: Moniuszki, Szymanowskiego, Perkowskiego, Łabuńskiego, Maliszewskiego, Nawrockiego.

Niedziela 3 października 1937 r.
godz. 10.30 — Katedra Św. Jana.

Uroczysta Suma, podczas której śpiewy gregoriańskie wykona Chór Katedralny pod dyr. ks. H. Nowackiego.

godz. 15.00 — Filharmonia Warszawska
Koncert symfoniczny

Wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej; J. Oziminski (dyr.), A. Szlemińska (śpiew), W. Małcużyński (fortepian), K. Wiłkomirski (wiolonczela).

Program: Karłowicz: „Odwieczne pieśni", Chopin: Koncert fortepianowy f-moll, Różycki: „Stańczyk", Maklakiewicz: Koncert wiolonczelowy, Moniuszko i Żeleński: Arie z oper „Nowy Don Kiszot", „Verbum nobile", „Goplana", „Janek".

poniedziałek 4 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Krzyża.

Msza Święta, podczas której Br. Rutkowski wykona utwory organowe Surzyńskiego: Fantazję na temat „Święty Boże" i Nowowiejskiego: Finale z IX Symfonii.

godz. 20.00 — Sala Konserwatorium.

Koncert Ormuzu

W y k o n a w c y: E. Bender (śpiew), J. Ekier (fortepian), „Kwartet Polski" (E. Umińska, T. Ochlewski, M. Szaleski, Z. Adamska) z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian), I-sze Warszawskie Miejskie Koło Śpiewacze pod dyr. T. Czudowskiego, J. Lefeld (akompan.).

P r o g r a m: Pieśni ludowe w opracowaniu na chór mieszany: Czerniawskiego, Kazury i Sikorskiego, Utwory fortepianowe Chopina, Pieśni Moniuszki i Niewiadomskiego, Kwintet Zarębskiego.

Wtorek 5 października 1937 r.

godz. 9.00 — Kościół Zbawiciela.

Msza Święta, podczas której Chór Kościoła Zbawiciela pod dyr. A. Karnaszewskiego wykona Moniuszki: Mszę „piotrowińską" i „Ojcze nasz".

godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.

Koncert Symfoniczny poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego.

W y k o n a w c y: Orkiestra Symfoniczna i Chór Polskiego Radia, G. Fitelberg (dyr.), E. Bandrowska-Turska (śpiew), I. Dubiska (skrzypce).

P r o g r a m: II Symfonia, I Koncert skrzypcowy, Pieśni zaczarowanej królewny...

Środa 6 października 1937 r.

godz. 9.00 — Kościół Św. Aleksandra.

Msza Święta, podczas której I. Bardy, T. Mazurkiewiczowa, T. Łuczaj (śpiew) i J. Chwedczuk (organy) wykonają utwory dawnej muzyki polskiej: Mielczewskiego: „Veni Domine", Różyckiego: „Magnificemus' — Concerto na 3 głosy i organy.

godz. 20.00 — Konserwatorium.

Koncert Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

W y k o n a w c y: I. Faryaszewska (śpiew), Z. Drzewiecki (fortepian), Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia (S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek, R. Halber), Trio fortepianowe (S. Nadgryzowski, S. Tawroszewicz, Z. Adamska).

P r o g r a m: Żeleński: Wariacje na kwartet smyczkowy, Paderewski, Friemann, Lefeld, Szopski, Szymanowski, Perkowski, Łabuński: Pieśni, Panufnik: Trio fortepianowe; Chopin, Szymanowski, Ekier i Maciejewski: Utwory fortepianowe.

Czwartek 7 października 1937 r.

godz. 9.00 — Kościół Św. Anny.

Msza Św., podczas której Chór Akademicki „Ambrosianum" pod dyr. K. Hardulaka wykona „Litanię Ostrobramską" Moniuszki.

Godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.

Koncert Symfoniczny

W y k o n a w c y: Orkiestra Symfoniczna Pol. Radia, G. Fitelberg (dyr.), Z. Rabcewiczowa (fortepian) i W. Wermińska (śpiew).

Program: M. Karłowicz: „Epizod na maskaradzie", Chopin: Koncert f-moll, B. Woytowicz: Poemat żałobny, Cz. Marek: „Na wsi" — pieśni na sopran z orkiestrą, S. Wiechowicz: „Chmiel".

Piątek 8 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół O. O. Karmelitów.

Msza Św. podczas której Chór Kościoła Zbawiciela pod dyr. A. Karnaszewskiego wykona motety Dobrzyńskiego i Chwaliboga. F. Rączkowskiego „Warjacje" na organy wykona autor.

godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.
Koncert Symfoniczny.

Wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej, W. Bierdiajew (dyr.), E. Umińska (skrzypce), J. Turczyński (fortepian).

Program: W. Maliszewski „Legenda o Borucie", R. Palester — Uwertura, M. Karłowicz: Koncert skrzypcowy, E. Morawski: „Świtezianka", I. Paderewski: Fantazja polska.

Sobota 9 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Krzyża.

Msza Święta, podczas której Chór Świętokrzyski pod dyr. ks. J. Orszulika wykona utwory chóralne Zieleńskiego, Gomółki i Gorczyckiego; Utwory Mikołaja z Radomia i Marcina Leopolity na organy wykona S. Możdżonek.

godz. 16.00 — Sala „Wielkiej Rewii".
Koncert Popularny Polskiego Radia.

Wykonawcy: Mała orkiestra i Chór Polskiego Radia, Z. Górzyński (dyrekcja), J. Godlewska, W. Ruśkiewiczowa, A. Szlemińska, K. Czekotowski, M. Janowski, J. Klimaszewski (śpiew).

Program: Utwory: Rybickiego, Popiela, Rudnickiego i Nawrota.

godz. 20.00 — Konserwatorium.
Koncert Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki.

Wykonawcy: Poznański Chór Katedralny pod dyr. ks. dra W. Gieburowskiego, Zespół smyczkowy z organami Państwowego Konserwatorium Muzycznego pod dyr. T. Kiesewettera.

Program: Utwory chóralne: Szamotulskiego, Gomółki, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Paszkiewicza, Pękiela; Gieburowskiego, Kromolickiego i Szeligowskiego; utwory instrumentalne: Zieleńskiego — „Fantazje", Jarzębskiego — „Nova casa".

Niedziela 10 października 1937 r.
godz. 10.30 — Katedra Św. Jana.

Uroczysta Suma, podczas której Poznański Chór Katedralny pod dyr. ks dra W. Gieburowskiego wykona „Missapulcherrima" Pękiela. Przy organach — Br. Rutkowski.

godz. 15.00 — Filharmonia Warszawska.

Koncert Symfoniczny (zakończenie cyklu koncertów).

Wykonawcy: Orkiestra Symf. Filharmonii Warsz., M. Mierzejewski (dyr.), Zespół Połączonych Warszawskich Miejskich Kół Śpiewaczych pod dyr. T. Czudowskiego, M. Karwowska (śpiew) i P. Lewiecki (fortepian).

Program: Noskowski: „Grajek wędrowny" na sopran, chór miesz. i ork. symf., Nowowiejski: Aria z op. „Legenda Bałtyku", Różycki: „Rajski ptak", Koncert fortepianowy, K. Sikorski: II Symfonia, A. Szałowski: Uwertura.

SPRAWOZDANIA

Ł. Kamieński, Kaszebście Nuti, śpiew i fortepian, zeszyt II. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1936, str. 16 + 6 tłum. niem.

Nie małą niespodzianką było pojawienie się pierwszej serii publikacji „Pieśni ludu pomorskiego", Toruń 1936, gdzie autor ze stosunkowo małej ilości miejscowości przytoczył bardzo obfity materiał etnograficzny, dzięki czemu udowodnił, jak nieuzasadnioną była dotychczasowa opinia o małym zamiłowaniu do śpiewu ludu pomorskiego. Jakkolwiek opracowania artystyczne pieśni ludowych są zawsze pożyteczne i pożądane, to w niniejszym wypadku publikacja taka zyskuje na specjalnym znaczeniu. O sposobie opracowania informuje nas sam autor we wstępnych uwagach w następujący sposób: „Stawiając sobie jako cel uwydatnienie w kostiumie harmoniczno-kontrapunktycznym walorów poszczególnym pieśniom właściwych i dla nich charakterystycznych, należało nasamprzód przestrzegać zasady nienaruszalności oryginałów, a następnie przykroić szaty na ich miarę, nie zaś przykrawać, jak to nieraz bywa, oryginały na miarę narzuconych szat". W związku z przestrzeganiem tej zasady pozostaje prosta struktura harmoniczna towarzyszenia fortepianowego, mająca swój odpowiednik w budowie samych melodyj, wykazujących wybitne nastawienie harmoniczne z zupełnie jasnym podkreśleniem swych właściwości funkcyjnych. Z tego też powodu wszelkie usiłowania w kierunku komplikacji podłoża harmonicznego nie byłyby wskazane, albowiem mogłyby przynieść skutek ujemny, osłabiając integralne zespolenie podłoża z melodią. W układzie formalnym opiera się autor na pierwotnej podstawie ludowej, t. zn. stosuje budowę zwrotkową, dodając jedynie przygrywki i zakończenie instrumentalne, tworzące dobre ramy formalne. Niekiedy, jak w bardzo zgrabnie opracowanej pieśni „Kaczki na rzece", wprowadza wstawkę instrumentalną oraz rodzaj kody, dzięki czemu powstaje piękna konstrukcja, gdzie 8-zwrotkowa forma opiera się na czterokrotnym pojawieniu się dwuczłonowego ujęcia. Ponadto do zwartości formy piosenek przyczynia się przestrzeganie jednolitości motywicznej w towarzyszeniu.

Stanisław Wiechowicz. Dwie pieśni na chór mieszany à capella, 1. W dzikim boru, 2. Matulu moja. Z wydawnictw im. K. T. Barwickiego w Poznaniu 1934, str. 11. Dwie pieśni na chór mieszany a capella, 1. Kukułeczka, 2. Pragną oczki. Z wydawnictw im. K. T. Barwickiego w Poznaniu 1936, str. 8.

Autor należy do rzędu tych kompozytorów, którzy, zdając sobie dobrze

sprawę ze stosunków w naszych kołach śpiewaczych, a w związku z tym z możliwościami wykonawczymi naszych chórów, starają się zasilać repertuar chóralny utworami nieprzekraczającymi wprawdzie tych możliwości, a jednak utrzymującymi się na godnym szacunku poziomie artystycznym. Że wśród dorobku kompozytorskiego autora znalazło się sporo opracowań pieśni ludowych, świadczy to o rzetelnym zrozumieniu znaczenia, jakie posiada zdrowy pokarm duchowy dla szerszych mas śpiewaczych. Prawdopodobnie mało jest u nas jednostek, które by nie podzielały sądu, że wobec bogactwa naszej muzyki ludowej, nasza pieśń chóralna powinna w pierwszym rzędzie szukać oparcia w pieśni ludowej, sięgając bądź to bezpośrednio do jej materiału, bądź to czerpiąc z niej drogą jej oddziaływania. Lecz nawet przy ograniczeniu się do surowca ludowego, możliwości w jego opracowaniu są wprost niewyczerpane, ponieważ rozpiętość jakościowa opracowań jest bardzo wielka, sięgając od najprostszych układów zwrotkowych aż do granicy przekomponowania, przy czym ilość i jakość środków niema tu żanych ograniczeń, byle tylko ich zastosowanie było rzeczywiście w odnośnym wypadku uzasadnione. Wymienione powyżej pieśni wykazują pod względem formalnym strukturę bardziej złożoną. Nawet przy posługiwaniu się koncepcją zwrotkową („W dzikim boru") rozszerza kompozytor pierwotną zwrotkę ludową przy pomocy zasady rozwojowej, posługując się przy tym zręcznie imitacjami. Przeważnie jednak wykorzystuje autor zmienną formę zwrotkową, w której w piękny sposób przychodzi do znaczenia gradacja ruchu, przyczyniająca się do logicznego rozwoju formy. Jakkolwiek autor posiada rzetelny zmysł formy, to jednak w szczegółach pieśni jego nasuwają pewne zastrzeżenia. W opracowaniach o przewadze faktury homofonicznej daje się bowiem odczuwać dość słaba projekcja melodycznych sil podstawy (melodii) ludowej na inną głosy, co powoduje anemiczne lub mało przekonywujące wygięcie linij. Harmonika niekiedy cierpi na zbyt wielkie ujednostajnienie swych postępów, przy czym na dłuższych nawet odcinkach pojawiają się połączenia, które już dziś nie mówią o oryginalności pomysłów harmonicznych. Ponadto niekiedy ciekawe skojarzenia wstępne, pomimo szerokiego rozbudowania pieśni, nie zawsze znajdują w dalszym jej przebiegu należyte wykorzystanie i rozwinięcie, wskutek czego nie zyskują takiego znaczenia, jakie posiadałyby w wypadku wciągnięcia ich do współpracy z innymi czynnikami tektonicznymi.

Feliks Nowowiejski. Motet „Ave mundi spes Maria" op. 18 nr. 5, na tle melodii ks. Grzegorza Gorczyckiego na chór męski à capella. Nakład i własność kompozytora, Poznań 1934, str. 4.

Jest to piękna i solidnie wypracowana kompozycja, świadcząca o należytym zrozumieniu stylu motetowego. Cechuje ją przejrzysta faktura polifoniczna, która dała kompozytorowi możność zręcznego wykorzystania kunsztownych jej środków, oraz, pomimo naturalnego ścieśnienia głosów męskich, przyczyniła się do rozwinięcia szerszych, dobrze ze sobą skoordynowanych linij. Jedynym zastrzeżeniem, jakie nasuwa niniejszy utwór, jest zastosowanie wewnątrz niego kilku postępów równoległych kwint (oczywiście świadomie), które niepotrzebnie wprowadzają niewłaściwe elementy do kompozycji. Dlatego więc przy następnym wydaniu tego motetu należałoby odnośne miejsce ująć stanowczo inaczej.

Neues Beethoven — Jahrbuch. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig, 1937.

Niniejsza książka (stron 223) jest zbiorem szeregu prac, związanych głów=nie z osobowością i sztuką Beethovena. Poczet tych studiów otwiera artykuł o dwóch nieznanych symfoniach Haydna: D=dur *) i Es=dur, znajdujących się w posiadaniu książęcej Biblioteki w Ratysbonie. Analiza potraktowana jest dość obszernie, odsłaniając sporo ciekawych rysów genetyczno=konstruk=cyjnych. Autor, wybitny muzykolog monachijski, Adolf Sandberger (pod którego redakcją wyszła właśnie owa książka), zaznacza, że obie te symfonie były już wykonywane — pierwsza w Wiedniu, Monachium i Strasburgu, dru=ga w Stuttgardzie, Frankfurcie i Berlinie.

Następny artykuł, pióra M. André Pols'a, traktuje o pochodzeniu Beetho=vena. Punkt ciężkości studium tkwi w tezie, iż dziadek genialnego muzyka, Ludwik van Beethoven, urodził się nie w Antwerpii, lecz w Mecheln w Pru-sach Wschodnich. Ta, o zasadniczym znaczeniu korektura, nastąpiła dopiero przed dziesięciu laty, przez dłuższy więc czas wszyscy biografowie Beetho=vena — powtarzając błędną informację Leo de Burbure, historyka muzyki bądź co bądź dużego formatu — wskazywali właśnie na Antwerpię, jako miejsce urodzenia dziadka mistrza. Bliżej interesujący się owym problemem znajdzie w pracy tej niejeden ciekawy szczegół, dotyczący flamandzkich przodków Beethovena.

Z innych studiów, figurujących w Roczniku a zasługujących na wyróżnie=nie, należy wymienić: dłuższą pracę o wątkach motywiczno=konstrukcyjnych sonat Beethovena, ilustrowaną licznymi przykładami nutowymi, rozważania natury stylistycznej w odniesieniu do dzieł Mistrza z Bonn oraz studium p. t. „Hans von Bülow und Beethoven".

Interesujący przegląd książek muzycznych z ostatnich dwóch lat znaduje=my w rozdziale, zatytułowanym „Bücherschau" (pióra również A. Sandber=gera). Oto gwoli zorientowania czytelnika w owych publikacjach przytacza=my kilka ciekawszych dzieł. Na wzmiankę zasługuje tu w pierwszym rzędzie imponująca książka znanego muzykologa Hansa Joachima M o s e r a p. t. „H e i n r i c h S c h ü t z s e i n L e b e n u n d W e r k" (Kas=sel 1936).

Dużą wartość przedstawia niewątpliwie zbiór listów L e o p o l d a M o=z a r t a do córki, opracowany przez P a n n g a r t n e r'a (Salzburg — Leipzig, Verlag Anton Pustet). Zbiór ten zawiera ponad 100 nieznanych listów.

Z innych nowości wydawniczych autor omawia: Wernera B o l l e r t a Studium o włoskiej operze komicznej, G u r l i t t a niewielkie, lecz treści=wie i zajmująco napisane dziełko o Janie Seb. Bachu, P. G r a d e n w i t z a pracę o Janie Stamitzu, kilka nowych publikacyj o Beethovenie (m. in. Arnol=da S c h e r i n g a „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936), o Wagne=rze, Liszcie (Hansa E n g e l a), Brahmsie (Konrad H u s c h k e s „F r a u e n u m B r a h m s" — Karlsruhe, 1936), dalej B u s o n i e g o „B r i e f e a n s e i n e F r a u", P. S t e f a n a studium o genialnym A r t u r z e T o s c a n i n i m (Wien, 1936) i t. d.

---

*) Opubl. w „Münchner Haydn=Renaissance".

Książkę uzupełniają: bogata bibliografia beethovenowska za okres 1933—36, opracowana przez Philippa Lascha, zestawienie utworów Beethovena, nie figurujących w zbiorowej edycji Breitkopfa, oraz artykuł o rękopisach beethovenowskich, będących w posiadaniu jednej z rodzin wiedeńskich.

J. Pr.

Z PRASY

REPREZENTACYJNY BALET

Od czasu do czasu dochodzą nas różne niepokojące wieści o polskim „reprezentacyjnym" balecie, który na gwałt montuje się i szykuje do wielkiego tournée zagranicznego. Na balet ten wydano już podobno około pół miliona złotych, t. j. sumę, za którą możnaby dobre kilka sezonów prowadzić Filharmonię Warszawską. Dla ilustracji zaniepokojenia, jakie budzi ta sprawa w opinii publicznej, przytaczamy charakterystyczny głos „Prosto z Mostu" (Nr. 33):

> „Prasa warszawska pełna jest notatek, artykulików i wywiadów reklamowych z racji przyjazdu do Polski znanej tancerki, Bronisławy Niżyńskiej, którą dyr. Szyfman sprowadził jako organizatorkę baletu „reprezentacyjnego" na wyjazd do Paryża. Niżyńska jest widocznie urodzoną optymistką, bo zapewnia reporterów, że trzy miesiące zupełnie jej wystarczy do wyszkolenia zespołu i zaćmienia wszystkich konkurentów na wystawie paryskiej. Podobnie mówili architekci pawilonu polskiego na tę wystawę i wiadomo na czym się skończyło.
>
> Występ na łapu capu skleconego baletu polskiego („reprezentacyjnego") zapowiada się więc jako jeszcze jeden pokaz polskiej blagi. W kraju jakiego takiego baletu nie mamy. Balet Opery Warszawskiej znajduje się w stanie ostatecznego upadku. Nie mógł się dotąd zdobyć na wystawienie „Harnasiów" Szymanowskiego. Szkoła baletowa przy Operze zamiera. Ale na wystawę paryską pojedziemy, a jakże! Pokażemy tam to, czego u siebie nie mamy. W trzy miesiące stworzymy ekstraordynaryjny balet i będzie w Paryżu hopkać. Przecież na kolejach polskich także nie kursuje ani jedna taka lokomotywa o opływowych, aerodynamicznych kształtach, jaką wystawiamy w Paryżu, mydląc oczy cudzoziemcom.
>
> Otóż, wydaje się nam, że warto by zaczynać od drugiego końca. Naprzód solidnie popracować w kraju, podnieść balet z upadku, na stałe zaangażować do Warszawy wybitnych tancerzy polskich tułających się za granicą, odrodzić szkołę baletową, a potem myśleć o „reprezentacyjnych" wycieczkach. I z pewnością pieniądze (ponoć znaczne) przeznaczone na ekskursję baletową do Paryża, która musi się skończyć fiaskiem, lepiej by przeznaczyć na systematyczną pracę w Polsce".

Stanowisko recenzenta muzycznego w „Kurierze Porannym" objął Zygmunt Mycielski, kompozytor, ex-prezes Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich w Paryżu. A więc, zdaje się, przybył Warszawie jeszcze jeden krytyk muzyczny „z prawdziwego zdarzenia". Nie mamy ich wielu: przeważają u nas recenzenci minorum gentium, starsi panowie, którzy nie bardzo orientują się w tym, co słyszą (obyż tylko byli mniej apodyktyczni!), młodsi panowie, którzy nie bardzo lubią namyślać się nad tym, co piszą, muzykujący literaci etc. No, ale, „postawmy" na Mycielskiego i posłuchajmy narazie jego inauguracyjnej, dziewiczej mowy („Kurier Poranny" Nr. 252):

> „Mam pisywać o dziwnej, egzotycznej i nieznanej rzeczy. Dziwniejszej niż trojaczki w Patagonii, bardziej egzotycznej niż morskie węże sierpniowe, tak mało znanej, że nawet ludzie, których się często spotyka, zadają pytania pełne rozczulającej ignorancji. Mam pisywać o muzyce, pisywać, nie wiem do kogo. Przede wszystkim więc szukam czytelników i myślę o tym, że może jakiś dobry człowiek mnie przeczyta. Jeden z niewielu sprawiedliwych, któremu muzyka leży na sercu.
>
> Dużo rzeczy leży nam na sercu. Nie od dziś. Człowiek już tak stworzony, że jego życie osobiste i życie zbiorowe przeplatają troski. Układają się one różnie i byłoby cicho o człowieku na świecie, gdyby nie najpiękniejsza z możliwości naszych, sztuka. Sprzed trzystu wieków dotrwały naszych czasów dzieła człowieka jaskiniowego, z epoki paleolitycznej. Dzisiaj klasyfikujemy podziw i wzruszenie, i staramy się poznać bliżej źródła tego instynktu, który każe człowiekowi tworzyć. Mierzymy z pewną ścisłością postęp techniczny i naukowy. Ale dziedzina sztuk pięknych pozostaje zawsze równie niewymierną jak wtedy, gdy w grotach Fond de Gaume czy Altamira człowiek pokrywał ściany malowidłami i płaskorzeźbą.
>
> Nie wszystkie kraje i rasy doceniają znaczenie sztuki. Ukuto sporo frazesów o jej godności, gdy tymczasem nie chodzi wcale o jakąś specjalną dziedzinę kultu, ale o życie codzienne. Sztuka tylko tam kwitnie, gdzie jest potrzebą przeciętnie kulturalnej jednostki.
>
> U nas pojawiają się już w oficjalnych oświadczeniach zdania, świadczące o tym, że znaczenie kultury jest brane pod uwagę w stopniu równorzędnym z innymi działami życia narodowego. Ustępy z deklaracji płk. Koca i z przemówień Marszałka Śmigłego-Rydza są tego dowodem. Chodzi więc o to, by ogół społeczeństwa odczuł w praktyce ten z góry płynący prąd, mogący nas z czasem postawić na jednej kulturalnej płaszczyźnie z krajami o bujnej teraźniejszości w dziedzinie twórczości duchowej.
>
> Jeżeli twierdzisz, czytelniku, że „kochasz" lub tylko „lubisz" muzykę, to pomyśl najpierw, które piętro twojej duszy się wzrusza. Bo jesteśmy złożeni z kostek i z pięter i z zakamarków rozmaitych. Rozmaicie się to porusza, a w którymś miejscu jest klapka, która

wibruje na muzykę. Wejściem do tego miejsca jest ucho. Tędy idą hałasy z całego świata, hałasy miasta i wsi, tędy idą wszystkie cisze. Kto chce słuchać muzyki, musi najpierw wyczyścić wszystkie hałasy i dopiero wtedy słuchać. Muzyka kładzie się w ciszy, ona jest gruntem, jak białe płótno dla malarza, i więcej, bo cisza jest częścią składową muzyki. Nie chcę mówić inaczej niż prosto, od strony słuchacza, który twierdzi, że „lubi muzykę". Tego słuchacza mam skłaniać ku sztuce o której najtrudniej pisać, bo nie pomoże nam ani obrazek ani słowo, i trzeba tylko słuchać uważnie jak w ciszy płynie potok rozmaitych brzmień i tonów".

POLEMIKA WALLDORF — GLIŃSKI

Lojalność obowiązuje... nawet wobec p. Glińskiego, który nie zawsze lojalnym być potrafi... W imię więc lojalności stwierdzamy, że na przedrukowany przez nas z Nr. 26 „Prosto z Mostu" artykulik Jerzego Walldorfa p .t. „Artykuły... z rozmów" atakujący p. Glińskiego odpowiedział p. Gliński listem do redaktora „Prostu z Mostu" w Nr. 27 tego pisma. Pan Walldorf zareplikował na to artykulikiem „Gdybyś w mateczniku siedział" („Pr. z Mostu" Nr. 28) na co znów p. Gliński odpowiedział drugim listem do redaktora („Pr. z Mostu" Nr. 29). Przebiegu całej polemiki referować tu nie będziemy — kto ciekaw, niech przeczyta w „Prosto z Mostu". Zaznaczamy jedynie, że powyższe umieszczamy li tylko aby uczynić zadość lojalności dziennikarskiej, od której zresztą mogłyby nas zwolnić naiwne a zgoła nie wersalskie pogróżki p. G. w ostatnim numerze „Muzyki" Nie chcemy jednak przejmować pieniackich i nielojalnych metod redaktora „Muzyki" nie chcemy również wdawać się w jałowe dyskusje z nim. Jest to niewskazane jeszcze dla tego, że wszelkie nawet najbardziej dla siebie niepochlebne polemiki pan Gliński traktuje jako dobrą reklamę dla swego pisma, z upodobaniem przeciągając je w nieskończoność.

KONSERWATORIUM POD OBSTRZAŁEM

W Nr. 256 „Kuriera Porannego" p. Stefan Kisielewski, kontynuując akcję, rozpoczętą na łamach tegoż pisma na wiosnę przez p. Stanisława Szpinalskiego, wytacza armatki przeciwko klasom śpiewu Konserwatorium Warszawskiego, zarzucając im niski poziom i marnowanie młodych talentów. Oto parę cytat:

> „Na wiosnę ukazał się w „Kurierze Porannym" cykl artykułów Stanisława Szpinalskiego pod ogólnym tytułem „O naprawę Rzplitej w dziedzinie muzyki". Artykuły te w sposób szczery i bezkompromisowy odsłaniały różne bolączki polskiego życia muzycznego, atakując wprost niektóre nasze instytucje muzyczne. Zdawałoby się, że śmiały ten wypad wywołać musi bądź jakąś polemikę, bądź też przynajmniej jakieś szersze echo w opinii świata artystycznego. Tymczasem — opinia ta nabrała wody w usta i artykuły Szpinalskiego — przemilczała. Często zresztą u nas się tak dzieje,

że śmielsze, krytyczne wystąpienie, dążące do zmiany ustalonych, skostniałych stosunków zakwalifikowane zostaje jako „napaść" lub „wybryk", argumenty się przemilcza i w rezultacie wszystko zostaje po staremu; tak jest spokojniej, wygodniej i przyjemniej.

Jedyny głos, jaki poparł Szpinalskiego rozległ się ze szpalt miesięcznika „Muzyka Polska". Był to głos kompozytora Zygmunta Mycielskiego. Oto jego słowa, które przyjmijmy za motto niniejszego artykułu: „...trzeba by wsadzić kij w mrowisko. Jak to zrobić? Nie bać się słów, nie bać się nazwisk, to raz. Pokazał nam to już p. Szpinalski w swoich artykułach w „Kurierze Porannym", których doniosłość jest ciągle niedoceniana".

Otóż rzeczywiście „kij w mrowisko" wsadzić nareszcie trzeba. Tym przysłowiowym kijem będzie dzisiaj poruszana już przez Szpinalskiego sprawa nauki śpiewu w Konserwatorium Warszawskim".

„...jakże przedstawia się poziom tej nauki w centralnej naszej uczelni muzycznej, w Konserwatorium Warszawskim?

Każdy, kto miał coś wspólnego z tą uczelnią wie, że poziom ten jest, niestety, od lat opłakany. Może się o tym przekonać nawet laik, który zada sobie trud udania się na egzamin którejkolwiek klasy śpiewu w Konserwatorium. Nie mówi się o tym głośno; p. Szpinalski uczynił to pierwszy. Stwierdził, że od wielu lat nie wyszedł z Konserwatorium żaden wybitny śpiewak. Jest to zbyt łagodne: powiedzieć trzeba jeszcze, że każdy wybitny śpiewak trzymał się od Konserwatorium jak najdalej, odżegnując się odeń, jak diabeł od święconej wody. O opinii, jaką cieszy się Konserwatorium w sferach śpiewaczych łatwo się dowiedzieć, miarą jej może być fakt, że w ubiegłym roku szkolnym zaszedł pierwszy od wielu lat, sensacyjny wprost wypadek zaangażowania absolwenta Konserwatorium zaraz po ukończeniu studiów do Opery Warszawskiej; fakt ten nabiera wymowy, gdy pomyślimy, że np. absolwentów Państwowej Szkoły Dramatycznej angażują teatry nieraz natychmiast po popisie. Wybitniejsze talenty śpiewacze jadą u nas z reguły po naukę za granicę; wyobrazić sobie nawet nie podobna, żeby np. Bandrowska czy Kiepura studiowali w Warszawskim Konserwatorium.

Gdzie leży przyczyna tego katastrofalnego stanu rzeczy? Przede wszystkim — brak odpowiednich pedagogów. Profesorem konserwatorium winien być albo wybitny śpiewak, mający za sobą poważne doświadczenie sceniczne czy estradowe, albo też wybitny pedagog i znawca przedmiotu. W naszym Konserwatorium nie mamy ani jednych ani drugich. O umiejętnościach warszawskich profesorów świadczyć mogą zniszczone, zdarte, źle postawione głosy, zmarnowane lata pracy i zwichnięte kariery; szczytem wszystkiego jest fakt, że znaczna część słuchaczy Konserwatorium obok swych „oficjalnych" studiów uczęszcza do prywatnych nauczycieli śpiewu (!!), widząc, że „konserwatoryjny" profesor nie potrafi im dać elementarnych wprost wskazówek, dotyczących postawienia i prowadzenia głosu. Kultura interpretacyjna i ogólno-muzyczna stoi na poziomie

odpowiednim: manieryczne „rubato", nieznośne „portamenta" i brak elementarnego poczucia stylu składają się na prowincjonalny „genre" śpiewaczy, jaki kwitnie w Konserwatorium".

Z zainteresowaniem oczekiwać należy, repliki ze strony odnośnych profesorów albo władz uczelni, repliki, która wyjaśniłaby sprawę tych poważnych zarzutów.

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO

SOPOTY

OPERA LEŚNA. — KONCERTY.

W bieżącym sezonie dano na scenie leśnej w Sopotach dwa przedstawienia „Parsifala', jako powtórzenie repertuaru z minionego sezonu, oraz cztery przedstawienia na nowo wystudiowanego „Lohengrina" (trzecia z kilkuletnimi przerwami inscenizacja tego dzieła). Momentem łącznym, którego choćby dla efektu zewnętrznego i reklamy szuka się zawsze przy tych przedstawieniach dzieł wagnerowskich, było tym razem motto: „Pod znakiem Graala".

„Parsifal", o którego wzorowym wystawieniu donieśliśmy na tym miejscu przed rokiem, znalazł w tym sezonie podobnie staranną oprawę i wykonanie, wywołując szeroki oddźwięk w zawsze licznie zgromadzonych słuchaczach. W porównaniu z rokiem ubiegłym poczyniono kilka nieznacznych zmian reżyserskich zresztą niekoniecznie na lepsze (np. przejście między aktem pierwszym a drugim było zbyt realistyczne!). Całość prowadził wzorowo K. Tutein (z Monachium); reżyserowali (również „Lohengrina") E. i H. Merzowie. Parsifala grał G. Pistor (Berlin) lepszy aktorsko, niż głosowo, świetną kreację Kundry dała I. Karen (Drezno), pozostałe role grali: Amfortas — W. Grossmann (Berlin), Titurel — H. Wiedemann (Wiedeń), Gurnemanz — S. Nilsson (Drezno), Klingsor — W. Hospach (Wiesbaden) i in.

Również „Lohengrin" spotkał się znowu z pełnym a zasłużonym uznaniem. Podkreślić należy pomysłowość reżyserską w akcie drugim a zwłaszcza trzecim (komnata małżeńska) trudnych do inscenizacji na scenie leśnej. Pomyślano o wykonaniu wszystkich szczegółów, aby dać przedstawieniu możliwie jak najwyższy poziom. I tak np. w drugim akcie nadano specjalną transmisją radiową z auli miejskiego gimnazjum nie długie partie organowe, byle nie imitować tychże na scenie. Wymagało to oczywiście nieco pracy i prób dla osiągnięcia dokładnej synchronizacji z grą orkiestry. (Podobnie drogą transmisji radiowej dano partie dzwonów w „Parsifalu"). Dyrygował prof. Heger (Berlin), który zresztą na koncertach kuracyjnej orkiestry symfonicznej dał się poznać również jako niezły kompozytor. Pieczołowicie czuwał nad nadaniem „Lohengrinowi" należycie wolnego tempa, z czym nie zawsze — zarówno u nas jak i za granicą —

się spotykamy. Rolę tytułową dublowali G. Pistor (Berlin) oraz znacznie od niego lepszy E. Laholm (Berlin); w pozostałych rolach wyróżnili się: Elżbieta — T. Lemnitz (Berlin) i H. Faust (Hamburg), Ortruda — G. Ljungberg (Nowy Jork) i doskonała I. Karen, Telraumud — M. Roth (Sztutgart) i W. Grossmann (Berlin), Henryk Ptasznik — S. Nilsson i W. Hospach, — chóry przygotował dobrze A. Żelazny (Sopoty).

Ciągłość pracy reżysera, solistów i dyrygentów daje dobre rezultaty. Zrozumienie wzajemne jest całkowite, do czego zresztą przyczynia się długie i staranne przygotowanie tych przedstawień. W ogólności imponują nam więcej orkiestra (130 osób) i chóry (500 osób) niż przeciętna klasa śpiewaków-solistów, którzy jednak wszyscy dają ze siebie maximum możliwości gry scenicznej. To też poszczególne obrazy dzięki artystycznym efektom dekoratora oraz niezawodnej pracy reżyserów (Merzów) mają poziom bardzo wyrównany, nieraz — zwłaszcza gdy partie głosowo są też dobrze obsadzone — narzuca się wprost myśl, aby z tego rodzaju wzorowych spektakli nakręcić pokazowy film, oczywiście artystyczny, szczególnie z „Parsifala". Podziwienia godne są kolosalne budowle oraz umiejętność operowania masami, czego na zwykłej scenie zamkniętej dla szczupłości miejsca i wielkich kosztów osiągnąć nie można. W ten sposób film, docierając nawet do głuchej prowincji mógłby zapoznać z tą wielką sztuką „szarego widza", który z nią stykać się może poza tym co najwyżej drogą radiową.

Podkreślić jeszcze trzeba dążenia organizatorów tych imprez leśnych do możliwie staranego przygotowywania publiczności do należytego zrozumienia arcydzieł wagnerowskich. Chodzi tu nie tylko o uzasadnioną chęć reklamy, ale i zrozumienie znaczenia kulturalnego kształcenia widzów za pomocą tych przedstawień, zwłaszcza, że Wagner wymaga specjalnie przygotowanego słuchacza. Prócz licznych artykułów prasowych, omawiających przed przedstawieniami dane utwory, prócz dobrych programów z obszernymi komentarzami oraz broszurek z analizą tekstowo-muzyczną sprzedawanych przed spektaklami, urządza się dwukrotnie przed każdą premierą publiczne wieczory odczytowe, wprowadzające słuchacza drogą szczegółowego rozbioru dzieła, ilustracji fortepianowych i śpiewanych, w istotę danego dramatu muzycznego.

Rekordowa dotychczas liczba 35 tysięcy widzów na sześciu przedstawieniach, z których kilka było całkowicie wyprzedanych, świadczy o tym, że instytucja ta zdobywa sobie z roku na rok większy rozgłos — obecnie także coraz większy za granicą.

W ostatnich latach urządza się w okresie przedstawień opery leśnej również corocznie dwa koncerty symfoniczne w wykonaniu tej samej orkiestry, która gra przy przedstawieniach operowych, także na wolnym powietrzu. Tegorocznymi koncertami dyrygował H. Pfitzner. Pierwszy koncert zawierał w programie fragmenty operowe: Webera, Verdiego i Wagnera w wykonaniu solistów opery leśnej I. Karen, H. Faust, E. Laholma, S. Nilssona oraz V. Mausiger z Gdańska, prócz tego 2 uwertury („Wolny strzelec" i „Śpiewacy Norymberscy"). Program drugiego koncertu zawierał 2 uwertury Pfitznera, fragment orkiestralny z ostatniej jego opery „Serce"

oraz szereg scen z dawnych oper tegoż kompozytora odśpiewanych również przez solistów operowych (Lenitz, Grossmann, Mausinger, Karen, Martin, Hospach). Pfitznera, który znacznie korzystniej przedstawił się jako kompozytor, niż jako dyrygent, przyjęto b. życzliwie, zwłaszcza, że nie jest on publiczności miejscowej nieznany.

Prócz tych imprez muzycznych organizuje się dla letników na terenie W. M. Gdańska regularne koncerty orkiestry przy sopockim domu kuracyjnym. Obok codziennych koncertów muzyki lekkiej i tej „od ucha", zanotować trzeba sporadyczne występy dyrygentów i solistów z programem poważniejszym, wieczory obcych orkiestr, wreszcie cykl 10 koncertów symfonicznych (przeciętnie co tydzień 1 koncert). W ramach tych wieczorów odbył się również symfoniczny koncert muzyki polskiej z utworami: Moniuszki („Bajka" i „Mazur" z „Halki"), Karłowicza (2 i 3-cia „Odwieczna Pieśń"), Żeleńskiego („W Tatrach"), Noskowskiego („Step"), Rybickiego (Wiązanka pieśni żołnierskich). Koncert ten prowadzony sprężyście przez K. Wiłkomirskiego zyskał duży aplauz, choć orkiestra, (której trzon stanowią członkowie orkiestry operowej z Gdańska) na skutek zbyt słabej obsady skrzypiec i nie zawsze pewnych „dentystów" mimo wielkich wysiłków dyrygenta nie potrafiła wszystkich arcydzieł naszej literatury muzycznej przedstawić w należytym świetle.

Z wolnego ruchu koncertowego wspomnieć trzeba o wieczorze Lody Halamy i J. Czaplickiego z Warszawy, którzy występowali przy pełnej sali. Również wielkim, choć nie w takim stopniu zasłużonym powodzeniem cieszył się trzeci w bieżącym roku recital chopinowski Raula Koczalskiego (2 pierwsze jego recitale odbyły się wiosną b. r.). Żywy oddźwięk znalazł też wśród publiczności miejscowej, która zawsze chętnie śpieszy na dosyć częste tu imprezy muzyczne i zresztą jest muzycznie dość wyrobiona — występ Chóru Wiedeńskiego.

Z innych poważniejszych imprez muzycznych wymienić można codzienne publiczne popołudniowe koncerty na historycznych organach (z r. 1763) w Klasztorze w Oliwie, oraz cykl wieczorów serenad klasycznych, urządzonych na dziedzińcu tegoż klasztoru.

Widać, że organizacja letniego ruchu koncertowego na wybrzeżu gdańskim jest dobra i jaskrawo odbija od prawie zupełnie martwego pod tym względem wybrzeża polskiego. Letnik z wybrzeża naszego musi po muzykę polską jeździć do... Sopot. Czas najwyższy, by stosunki te uległy zmianie, i by wszczęto w tym kierunku planową i konsekwentną akcję. Trzeba będzie na nowo przemyśleć kwestię utworzenia nadmorskiej opery leśnej i przystąpić powoli do jej realizowania. Również i koncerty symfoniczne i występy solistów z pewnością znajdą słuchaczy w letniej porze, czego dowodzi choćby wielka ilość słuchaczy-Polaków w Sopotach. Trzeba tylko odpowiedniej organizacji.

Leon Witkowski.

GDYNIA I WYBRZEŻE

W Gdyni odbył się w dniu 4 lipca r. b. pierwszy zjazd gdyńskiego Okręgu Związku Chórów Kościelnych Diecezji Chełmińskiej i w związku z tym konkurs przybyłych zespołów.

Jak i w zeszłym roku do szlachetnej rywalizacji stanęła spora ilość (16) chórów, spośród których sukces odniosła „Symfonia" gdyńska pod dyr. prof. Szkoły Muzycznej w Gdyni W. Betlejemskiego, zajmując pierwsze i trzecie miejsce. Drugie miejsce zdobyła „Cecylia" z Kościerzyny. Uważamy, że chórom tym jeszcze dość daleko do doskonałości, a postępów od zeszłego roku nie zauważyliśmy.

Ocenić należy jednak to, że nawet najmniejsze ośrodki, jak np. Grabówek, Reda, Suleczyno wystawiły wcale niezłe zespoły, które już niedługo będą mogły skutecznie rywalizować z chórami z większych miast.

Konkurs poprzedziło przemówienie J. Gorzechowskiej, prof. Szkoły Muz. im. Fr. Chopina w Gdyni, o nauce śpiewu i emisji głosu. Tego samego dnia odbył się konkurs kompozytorów, zamieszkałych na terenie I Okręgu Gdyńskiego.

Przed jury w składzie: F. Nowowiejski, St. Kazuro, ks. kanonik Lewandowski wykonano szereg utworów. Do konkursu zapisali się Norbert Ruchniewicz, Jan Serożyński, Bruski, W. Betlejemski, kpt. Dulin, H. Kubacz-Dudzińska.

Utworom wykonywanym dużo jeszcze brakowało do doskonałości. Najlepszym okazał się „Hymn do morza polskiego" W. Betlejemskiego, utwór na chór mieszany, ciekawy w pomysłach harmonicznych i środkach ekspresyjnych. Utwór ten, po poprawieniu kilku miejsc, zająć może dobrą pozycję w naszym śpiewniku morskim. Dalsze nagrody otrzymali: Serożyński za „Zdrowaś Maria" na tenor, bas i fortepian, Bruski za „Pieśń do Boga", Halina Kubacz-Dudzińska za „Moją Pieśń" i „Ciszę morską". Kompozycje te jeszcze niedojrzałe i niewykonane w odpowiedni sposób, wykazują jednak pewien zapał do tworzenia i zainteresowanie się kompozycją, co może przynieść doskonałe rezultaty w przyszłości. Imprezę dobrze zorganizował prezes inż. Dudziński.

Poza konkursem ruch muzyczny w Gdyni latem ograniczył się do kilku imprez muzycznych, z których trzy zaledwie można nazwać artystycznie wartościowymi.

Nasza „letnia publiczność" niechętnie słucha „ciężkiej" muzyki, a najłatwiej idzie na śpiew. Jedyna wartościowa impreza śpiewacza — to koncert *Jerzego Gardy*, barytona op. La Scali, artysty dysponującego dźwięcznym głosem i dużą kulturą muzyczną, oraz *Wł. Żelazowskiej*, młodej utalentowanej sopranistki.

Oprócz tego do wartościowych koncertów zaliczyć trzeba: wieczór poświęcony muzyce polskiej w ramach Wakacyjnego Instytutu Sztuki w wykonaniu *Krystyny i Zdzisława Roesnerów*, profesorów Szkoły Muz. im. Chopina w Gdyni.

Całość, a szczególniej sonata na fortepian i skrzypce Szymanowskiego wykazała, że artyści znajdują się w stadium pięknego rozwoju i w doskonałej formie.

Udatnie również wypadł występ *Marii i Kazimierza Wiłkomirskich* w sali Polskiej Riviery. Natomiast 3 koncerty Węgierskiej Orkiestry Budapeszteńskiej Chłopców Cygańskich mimo zgrania i opanowania technicznego nadają się raczej do kabaretu niż do sali koncertowej.

Typowo cygańska orkiestra z udziałem smyczków, fortepianu i cymbałów może wywołać entuzjazm we właściwym środowisku, z poważną muzyką nic wspólnego jednak nie ma.

Kilkakrotne występy protegowanego przez Kiepurę Prokopieniego ściągnęły tłumy publiczności, jednak coraz mniej odwiedzającej te imprezy, które nie wiadomo, czy do rzędu koncertów, czy kabaretów zaliczyć należy.

Okropnie to wygląda, gdy artysta z medalem na piersiach zaczyna śpiewać i tańczyć kabaretowe rosyjskie piosenki byle tylko przypodobać się publiczności. Gdzież prawdziwa, czysta sztuka?

Kaszuba.

KRZEMIENIEC

Od roku 1928, czyli od dziesięciu lat, lipiec i początek sierpnia jest dla Krzemieńca okresem wielkiego nasilenia muzycznego. Nie wiem, czy jest w Polsce poza Krzemieńcem jeszcze jedno miasto, które by mogło pochwalić się taką ilością koncertów, wystaw obrazów i różnego rodzaju imprez artystycznych, organizowanych w miesiącu najbardziej niesezonowym — w lipcu. Liceum Krzemienieckie jest w tym okresie przesycone muzyką: rozśpiewane i rozegrane. Od rana do wieczora z każdego zakątka monumentalnych gmachów licealnych rozlegają się dźwięki muzyki. Trzy razy dziennie grany z kopuły kościoła licealnego piękny, nastrojowy hejnał przypomina miastu, iż Liceum Krzemienieckie żyje w tym okresie sztuką: muzyką, malarstwem.

Organizatorzy Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego nie przypuszczali 10 lat temu, iż ze skromnie zapoczątkowanych kursów muzycznych dla nauczycielstwa powstanie już w następnych latach poważna w znaczeniu swoim i pożyteczna instytucja muzyczno-wychowawcza. Atmosfera zamiłowania i entuzjazmu dla muzyki, jaka wytworzyła się w tej instytucji, niewątpliwie nie mały wywiera wpływ wychowawczy na biorących udział w jej pracach.

W ciągu 10 lat pracy M. O. W. przez estradę sali kolumnowej Liceum Krzemienieckiego przewinęli się najlepsi polscy muzycy młodszego pokolenia: pianiści, skrzypkowie, śpiewacy, kameraliści. Koncerty ogniska, których w ciągu trwania każdorocznego kursu bywa 10, stanowią punkt kulminacyjny przeżyć i zainteresowań muzycznych, nie tylko słuchaczy kursów, lecz i kulturalnej publiczności Krzemieńca. Sala koncertowa nie może zmieścić wszystkich słuchaczy, część słucha w przyległym do sali korytarzu, część — pod oknami. Patrząc na to wszystko zapominamy, iż gdzieś w Polsce istnieje brak zainteresowań muzyką.

W tegorocznych koncertach M. O. W. wzięli udział: Kwartet smyczkowy Polskiego Radia (S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek, R. Halber), Aniela Szlemińska, Józef Woliński (śpiew), Jan Ekier (fortepian), Dezyderiusz Danczowski (wiolonczela), Seweryn Śnieckowski (obój), Jadwiga Draże, Gabriela Jabłońska, Tadeusz Ochlewski (skrzypce), Sergiusz Nadgryzowski (akomp.) i Władysław Raczkowski (dyrekcja i akomp.).

Trudno mówić o wartościach wykonawczych poszczególnych artystów. W atmosferze entuzjazmu dla piękna muzycznego i jakiejś specyficznej życzliwości, panującej na koncertach Muzycznego ogniska, wszyscy wywierali na

słuchaczach swoją sztuką odtwórczą wielkie wrażenie. Może na specjalne wyróżnienie zasługuje wykonanie następujących utworów: pieśni Schuberta, Schumanna i Szymanowskiego przez Szlemińską, fortepianowych utworów Chopina przez Ekiera, pieśni Niewiadomskiego i Paderewskiego przez Wolińskiego, sonaty skrzypcowej Szymanowskiego przez Ochlewskiego, kwartetów Mozarta i Beethovena przez kwartet Polskiego Radia, Poloneza Chopina na wiolończ. przez Danczowskiego, koncertu obojowego z towarzyszeniem orkiestry kameralnej przez Śnieckowskiego, koncertu na 3 skrzypiec Vivaldiego przez Drażc, Jabłońską i Ochlewskiego oraz utworów chóralnych Moniuszki i Wiechowicza przez chór M. O. W. pod dyrekcją Raczkowskiego. Szczególne wrażenie wywiera występ chóru Muzycznego ogniska. Ponad 200 osób z różnych dzielnic Polski, po kilkutygodniowej pracy, stanowią zwarty i doskonale ześpiewany zespół. Tkwi w tym jakaś głębsza, poza muzyczna myśl.

O wynikach pracy Muzycznego ogniska może byłoby przedwcześnie mówić już dziś. Jedno wydaje się być niewątpliwym: w Krzemieńcu zasiewane są zdrowe ziarna kultury muzycznej, gleba jest dobra.

emowiak

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Druk podjętego przez Towarzystwo wydawnictwa op. „Straszny dwór" Moniuszki zbliża się ku końcowi. W obecnej chwili już są wydrukowane akty I, II i III partytury orkiestrowej, druk aktu IV (ostatniego) jest w toku. Całość partytury wyjdzie z druku w październiku b. r.

Równolegle odbywa się sztych wyciągu fortepianowego opery. Wyciąg został opracowany na nowo wg. drukowanej partytury orkiestrowej przez prof. Jerzego Lefelda. Zawierać będzie tekst polski, sprawdzony z oryginalnym rękopisem libretta J. Chęcińskiego, oraz tekst niemiecki w tłumaczeniu dr Jana Śliwińskiego.

Wyciąg fortepianowy „Strasznego dworu" ukaże się w sprzedaży w końcu b. r.

Jako najbliższe nowości wydawnicze ukażą się niebawem dwa utwory fortepianowe, nagrodzone na ostatnim konkursie kompozytorskim Towarzystwa, a mianowicie: sonata lwowskiego kompozytora Antoniego Rudnickiego oraz wariacje („Tydzień") Marcelego Popławskiego.

W cyklu „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" w przygotowaniu do druku znajduje się „Missa pulcherrima" Bartłomieja Pękiela na chór mieszany. Utwór ten opracowali ks. dr. H. Feicht i ks. dr. W. Gieburowski, kierownik znakomitego Chóru Katedry Poznańskiej.

„Gazetka Muzyczna", dotąd biuletyn informacyjny Towarzystwa, od października b. r. zmieniona będzie na pismo muzyczne o charakterze popularnym, które w pierwszym rzędzie będzie miało na celu budzenie zainteresowania do muzyki wśród starszej młodzieży szkolnej.

Redakcję „Gazetki Muzycznej" objął prof. Bronisław Rutkowski.

W związku z objęciem przez prof. Br. Rutkowskiego redakcji „Gazetki Muzycznej", Zarząd Towarzystwa zwolnił go z obowiązków redaktora „Muzyki Polskiej", przekazując redakcję tego pisma dr. Julianowi Pulikowskiemu przy udziale członków komitetu redakcyjnego w osobach Bogusława Sidorowicza i Teodora Zalewskiego.

Feliks Roderyk Łabuński, wobec wyjazdu na dłuższy okres czasu do Ameryki, złożył mondat członka Zarządu Towarzystwa. Na jego miejsce wszedł do Zarządu mjr. Bogusław Sidorowicz.

Zostały już rozpoczęte prace przygotowawcze do nowego, 4-go z kolei sezonu koncertowego. Największe wysiłki Ormuzu skierowane będą na organizację audycyj dla młodzieży szkolnej, które będą urządzane w gimnazjach i liceach, na prowincji i w Warszawie. Zamierzonym jest również rozszerzenie akcji wyjazdów orkiestry Filharmonii Warszawskiej na prowincję. Kierownictwo Ormuzu powierzono w dalszym ciągu T. Ochlewskiemu.

Skład Komisji Ormuzowej na rok bieżący ustalony został jak następuje: B. Rutkowski -- przewodniczący, J. Kiełczewska, W. Kochański, W. Laski, H. Sztompka, B. Woytowicz, T. Ochlewski — sekretarz. Komisja jest organem doradczym w sprawach dotyczących organizacji koncertów i audycji w dziale *Ormuz*.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Koncerty Stowarzyszenia w sali Konserwatorium, które w ubiegłym roku organizowane były wspólnie z Ormuzem, w roku bieżącym będą urządzane tylko przez S. M. D. M. Koncertów tych odbędzie się 12, z tego 8 kameralno-solowych i 4 z udziałem orkiestry i chórów; w programach — wyłącznie muzyka dawna.

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Miejskie Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy obchodzi w tym roku *10-o lecie* swego istnienia. Zasłużona ta dla krzewienia muzyki uczelnia powstała w r. 1927 według planu opracowanego przez Zdzisława Jahnkego. W roku szkolnym 1936—37 liczba uczniów Konserwatorium Muzycznego wynosiła 230 osób. Dyrektorką uczelni jest Irena Jahnkowa.

Lwów

Nowy dyrektor teatrów miejskich *Janusz Warnecki* zapowiada w tym sezonie kilkadziesiąt *przedstawień operowych,* które odbywać się będą w sali Teatru Wielkiego. Kierownikiem opery będzie znany śpiewak *Roman Wraga.* Kierownikiem muzycznym teatrów miejskich jest obecnie *Tadeusz Sygietyński.*

*

Z okazji Targów Wschodnich dano w Teatrze Wielkim *pięć przedstawień*

operowych (w tym ani jednej opery polskiej) przy współudziale m. in. świetnego tenora rumuńskiego Badescu i znanego barytona warszawskiego — Czaplickiego.

P o z n a ń

W dniu 27 czerwca b. r. w Poznaniu wykonane zostało oratorium *Nowowiejskiego „Quo Vadis"* op. 30. Wykonawcami byli nowy chór Filharmonii, soliści z opery (Fedyczkowska, Karpacki, Urbanowicz) i orkiestra symfoniczna. Dyrygował dr. Zygmunt Latoszewski.

*

Feliks Nowowiejski wykańcza obecnie II-ą symfonię p. t. „Praca i rytm" (op. 53). Pierwsze wykonanie dzieła odbędzie się jeszcze w sezonie bieżącym za granicą.

Ś l ą s k

W Rudzie Śląskiej wykonane zostało *oratorium Mendelssohna* „Święty Paweł". Dyrygował Franciszek Janicki; w wykonaniu wzięły udział: miejscowy chór mieszany „Dzwon", orkiestra symfoniczna z Tarnowskich Gór, wzmocniona orkiestrą wojskową, oraz miejscowi soliści.

W a r s z a w a

„Instytut Fryderyka Chopina" w Warszawie zainicjował pierwsze polskie *całkowite wydanie dzieł Chopina.* Będzie to wydanie wzorowe; nad redakcją jego czuwać będzie specjalna komisja w składzie: prof. Józef Turczyński, dr. L. Bronarski i dr. B. Keuprulian-Wójcik. Wydanie to zostanie przejrzane i zaaprobowane przez *Ignacego Paderewskiego.* Dzieła Chopina ukażą się w dwóch nakładach: źródłowym — zawierającym autentyczny tekst Chopina, i szkolnym — przeznaczonym dla użytku uczących się.

*

W dniu 15 czerwca odbyło się *doroczne walne zgromadzenie* członków *„Instytutu Fryderyka Chopina"* pod przewodnictwem min. A. Zaleskiego. Po zatwierdzeniu całokształtu działalności zarządu dokonano wyborów uzupełniających. Do zarządu wybrani zostali dr. B. Keuprulian oraz ponownie min. W. Korsak; do komisji rewizyjnej weszli M. Mayzel, M. Mirska, Z. Wróblewska, K. Sikorski; do sądu rozjemczego J. Kaden-Bandrowski, gen. K. Sosnkowski i A. Lauterbach. Po zakończeniu walnego zgromadzenia odbyło się pierwsze zebranie nowego zarządu, który ukonstytuował się w sposób następujący: prezes — min. A. Zaleski, v.-prezes prof. W. Maliszewski, skarbnik — Z. Jaroszewiczowa, za skarbnika dr. Jan Piątek, sekretarz — M. Idzikowski. Członkowie zarządu: L. Binental, B. Keuprulian, Wł. Korsak, Fr. Pułaski — zastępcy: L. Robowska, A. M. Klechniowska, J. Iwaszkiewicz.

*

W Lipsku odbyło się przejęcie w posiadanie rządu polskiego *rękopisów Szopena*, nabytych przez Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. w firmie wydawniczej Breitkopf i Haertel za 100.000 marek niemieckich. Wśród rękopisów tych znajdują się m. in. koncert f-moll, 5 nokturnów, 11 mazurków, dwie sonaty (b.-moll i h-moll), scherzo cis-moll, „Allegro de concert", fantazja f-moll, polonez as-dur; ponadto zakupiono szereg autoryzowanych kopii. Oprócz tego w zbiorach „Instytutu Fryderyka Chopina" znajduje się autograf Tria fortepianowego i szereg listów, a w słynnej bibliotece kórnickiej — jeden mazurek. Wiele autografów Chopina znajduje się w Paryżu, zostały one obecnie wystawione w ramach „Wystawy powszechnej".

*

W związku z *Międzynarodowym Kongresem Ociemniałych*, jaki odbył się sierpniu w Warszawie, Polskie Radio nadało w dniu 10-go sierpnia koncert, wykonany wyłącznie przez *artystów niewidomych*: A. Sander-Stroemberg — sopran (Sztokholm), A. Kaniowskiego — skrzypce (Lwów), H. Karteruda — fortepian (Trondheim) i R. Drechslerównę — fortepian (Praga). P. Sander-Stroemberg wykonała m. in. pieśni w języku esperanto.

*

W muzeum Techniki i Przemysłu (Warszawa, Tamka 1) powstała ostatnio sekcja *instrumentów muzycznych*, na której czele stanął prof. Kazimierz Sikorski; zastępcą przewodniczącego sekcji jest doc. dr. Julian Pulikowski, sekretarzem — Seweryn Snieckowski. Dyrekcja Muzeum zwraca się z apelem do wszystkich, posiadających zabytkowe a zbyteczne im instrumenty jak pianole, aristony etc. o ofiarowanie ich dla celów muzealnych. Łaskawi ofiarodawcy proszeni są o zwracanie się pod adresem Dyrekcji Muzeum w Warszawie, ul. Tamka 1, tel. 2-98-84.

*

W dniach od 2—10 października odbędzie się w Warszawie *I-y Powszechny Festival Sztuki Polskiej*. Dokładne informacje o Festivalu podajemy na innym miejscu. W związku z Festivalem Związek Propagandy Turystycznej m. Warszawy (Pl. Teatralny róg Wierzbowej, godz. 10—16, tel. 635-60) prosi o jak najliczniejsze zgłaszanie wolnych lokali dla przyjezdnych.

Zakopane

W ramach *„Wakacyjnych odczytów naukowo-literackich"* prof. dr. *Adolf Chybiński* wygłosił odczyt o twórczości *Karola Szymanowskiego*.

Konkursy i nagrody

Rada miejska miasta Katowic ustanowiła z okazji 15-ej rocznicy wkroczenia wojsk polskich na Śląsk *doroczną nagrodę muzyczną* w wysokości 3000 zł. W roku bieżącym nagroda przyznana została *Stefanowi Stoińskiemu*, dyrektorowi Instytutu Muzycznego w Katowicach w uznaniu zasług, położonych około krzewienia kultury muzycznej na Śląsku.

*

„Instytut Fr. Chopina" zawiadamia, że wyniki konkursu *na dziełko o Fr. Chopinie* do użytku szkół powszechnych zostaną ogłoszone w dniu 17 października r. b.

*

Towarzystwo Śpiewacze *„Lutnia"* we Włocławku ogłasza *konkurs na pieśń ludową z Kujaw* w układzie na chór męski lub mieszany. Pożądane jest, aby utwór (dotąd nie wydany ani nie wykonywany) był nie zbyt wielkich rozmiarów i utrzymany był w rytmie kujawiaka. Utwory na konkurs nadsyłać należy do dnia 31 października pod adresem Tow. Śpiewacze „Lutnia", Włocławek, ul. Słowackiego 13. Pierwsza nagroda wynosi zł. 200, druga — 150, trzecia — 100; oprócz tego przyznawane będą odznaczenia. Utwory nagrodzone stają się własnością tow. „Lutnia". W skład jury wchodzą St. Kazuro, W. Lachmann i J. Maklakiewicz.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Pierwszą nagrodę w dorocznym konkursie gry skrzypcowej organizowanym przez Konserwatorium Paryskie otrzymał w tym roku młody skrzypek warszawski *Henryk Szeryng*, uczeń prof. Gabriela Bouillon.

*

Lwowski Chór Techniczny odbył latem tournée po państwach bałtyckich i skandynawskich.

*

Polski Związek Kół Śpiewaczych we Francji obchodził w czerwcu *15-o lecie swego istnienia.* W związku z tym 13-go czerwca odbyło się w Lille pod protektoratem ambasadora Rzplitej Łukasiewicza wielkie święto pieśni polskiej.

*

Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji obchodził w lipcu r. b. *10-o lecie* swego istnienia. W związku z tym w dniu 4-m lipca odbył się w Czeskim Cieszynie wielki zlot Związku, w którym wzięło udział około 100 chórów męskich i żeńskich z całej Czechosłowacji. W ramach zlotu odbył się szereg imprez śpiewaczych.

W związku z jubileuszem Związku wydana została ozdobna monografia jego działalności.

*

W ramach *festivalu muzyczno-teatralnego w Wiedniu* odbył się w połowie czerwca koncert symfoniczny pod dyrekcją *Artura Rodzińskiego.* Solistką była *Ewa Bandrowska-Turska,* która m. in. odśpiewała kilka pieśni Szymanowskiego.

*

Koncerty polskie na wystawie paryskiej, omówione w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" przez M. Kondrackiego wywołały trwałe echo w prasie paryskiej. Szczególnie entuzjastycznie oceniany był występ Poznańskiego Chóru Archikatedralnego pod dyr. X. Gieburowskiego oraz występ dyrygencki Artura Rodzińskiego. Pisma podkreślają również wysoki poziom artyzmu Eugenii Umińskiej, która odegrała pod dyr. Rodzińskiego II-gi koncert skrzypcowy Szymanowskiego. Natomiast występ Wandy Landowskiej wzbudził różne echa: obok głosów entuzjazmu nie brak również głosów krytycznych, zarzucających artystce pretensjonalność i manierę.

*

Znana mezzosopranistka opery warszawskiej *Janina Huppertowa* wystąpiła z recitalem śpiewaczym dnia 27-go lipca w *radio rzymskim.* Program recitalu zawierał wyłącznie pieśni polskie — Chopina, Moniuszki, Zarzyckiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego i Szopskiego.

*

Znany kompozytor *Feliks Roderyk Łabuński,* który od dłuższego już czasu przebywa w Stanach Zjednoczonych organizuje w radiostacjach tamtejszych *szereg audycyj muzyki polskiej,* poprzedzanych prelekcjami. W ramach tych audycyj wykonano utwory następujących dawnych i współczesnych kompozytorów: Szarzyńskiego, Jarzębskiego, Mielczewskiego, Moniuszki, Zarębskiego, Szymanowskiego, Szeligowskiego, Szałowskiego, Tansmana, Bacewiczówny, Sikorskiego, Fitelberga (syna), Łabuńskiego.

*

Znana pianistka, profesorka Konserwatorium Warszawskiego *Margerita Trombini-Kazuro* wystąpiła w dniu 2 sierpnia przed mikrofonem radiostacji w *Oslo* (Norwegia) z recitalem, poświęconym muzyce polskiej. Program recitalu zawierał utwory Brzezińskiego, Wielhorskiego, Kazury, Maciejewskiego i Szymanowskiego.

*

Orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją *Grzegorza Fitelberga* wyjeżdża w dniu 11-m października *do Paryża,* gdzie da trzy koncerty na wystawie. Program tych koncertów zawierać będzie wyłącznie *muzykę polską;* wykonane będą m. in. dzieła Szymanow-

skiego (II-ga i III-a symfonia, I-y koncert skrzypcowy, „Uwertura koncertowa", „Harnasie"), Woytowicza („Poemat żałobny"), Wiechowicza („Chmiel") i innych.

*

Na *międzynarodowym festivalu muzycznym*, który się odbył w Wenecji w dniach 6—12 września, muzyka polska reprezentowana była przez *III-ą sonatę fortepianową Szymanowskiego*, którą wykonał pianista Mieczysław Horszowski.

*

Z okazji *70-o lecia Węgierskiego Związku Śpiewaczego* odbyło się w Budapeszcie międzynarodowe święto pieśni. Wzięły w nim udział dwa chóry polskie, mianowicie chór akademicki z Krakowa i lwowski chór kolejowy „Hejnał".

*

Polski emigracyjny zespół śpiewaczy „*Harfa*" z Escaudin uzyskał sukces na konkursie artystycznym w Calais, zdobywając za wykonanie „*Dożynek polskich*" 6000 fr.

*

W tym sezonie na scenie operowej *w Hamburgu* wystawiony zostanie balet Karola Szymanowskiego „*Harnasie*".

ANGLIA

Chór dziewczęcy angielskiego *Worthing-High-School* odbył w czasie wakacji wielkie *turnee koncertowe po* Niemczech, śpiewając program, złożony z angielskich pieśni ludowych, ułożonych w porządku chronologicznym, poczynając od czasów najdawniejszych.

*

Następny *festival muzyki współczesnej* odbędzie się w r. *1938 w Londynie* i połączony będzie z konkursem orkiestr, organizowanym przez B. B. C. (radio angielskie). W skład jury festivalu wchodzą: Ernest Ansermet (Szwajcaria), Adrian Boult (Anglia), Alois Haba (Czechosłowacja), Darius Milhaud (Francja) i Van Beinum (Holandia).

*

W Londynie odnaleziono *nieznane manuskrypty Händla*, mianowicie szkice do opery „Rinaldo" i część głosów do oratorium „Atalanta".

AUSTRIA

Znany kompozytor *A. W. Korngold*, autor opery „*Zamarłe miasto*" ukończył operę „*Katarzyna*", którą wystawi w tym sezonie Opera Wiedeńska.

*

Profesor uniwersytetu wiedeńskiego dr. *Edward Liszt* ogłosił pracę p. t. „*Franciszek Liszt — pochodzenie, rodzina, życie*". W książce tej autor, który jest stryjecznym wnukiem Liszta, rozprawia się z różnymi legendami, jakie krążyły o słynnym pianiście i kompozytorze.

*

W radio wiedeńskim wystawiono audycję p. t. „*Król Lear*" z muzyką *Haydna*. Muzyka Haydna do szekspirowskiego arcydzieła odnaleziona została niedawno w jednej z bibliotek austriackich.

*

Opera wiedeńska zawarła na najbliższy sezon kontrakt z *Bruno Walterem;* mocą tego kontraktu słynny kapelmistrz staje się na cały sezon kierownikiem wiedeńskiej orkiestry operowej.

*

Ogromne powodzenie ostatniego *festivalu w Salzburgu* sprawiło, że przyspieszone zostały roboty nad wykończeniem nowego, olbrzymiego

„*Festspielhausu*", który już na wiosnę 1938 r. oddany zostanie do użytku.

BELGIA

Zmarł jeden z *ostatnich uczniów Liszta*, profesor hononowy konserwatorium w Brukseli *Camille Gurik*. Zmarły pianista liczył 86 lat.

*

W miejscowości Ixelle stanie z inicjatywy stowarzyszenia kompozytorów belgijskich pomnik słynnego skrzypka *Eugeniusza Ysae.*

*

Komitet „*Fundacji królowej Elżbiety*", pod którego protektoratem zorganizowany został międzynarodowy konkurs skrzypków im. Ysae'a zapowiada *dalsze międzynarodowe konkursy muzyczne*, które zostaną zorganizowane w Brukseli. Będą to: w r. 1938 konkurs pianistów, w r. 1939 konkurs dyrygentów, w r. 1940 koncert skrzypków i w r. 1941 konkurs pianistów. Inicjatywa imponująca!

CZECHOSŁOWACJA

Opera *Albana Berga „Lulu*" do tekstu Wedekinda wystawiona zostanie w tym sezonie w Pradze pod dyrekcją Wacława Tallicha.

*

W piśmie „*La revue musicale*" ukazał się artykuł *Aloisa Haby* o muzyce ćwierć-tonowej i $^1/_6$-tonowej. Autor wymienia kilkunastu kompozytorów, którzy należą do „wyznawców" tej muzyki. Są to: L. Maricova, D. Zebré, V. Vuckovic, D. Colic, N. Kazim (Turcja), V. Bozinov (Bułgaria), K. Haba, M. Ponc, K. Reiner, R. W. Süskind, V. Ullmann, K. Ancerl, J. Kowalski, A. Strizek, F. J. Wiesmayer.

*

Jedna z czeskich wytwórni filmowych zrealizowała *film, osnuty na tle życia Mozarta*. Premiera filmu odbędzie się w Pradze tej jesieni (29-go października) w związku z przypadającą 150-ą rocznicą powstania „Don Juana", którego Mozart napisał w Pradze.

FRANCJA

Zmarł znany kompozytor francuski *Gabriel Pierné*, uczeń Masseneta i Francka, po którym został organistą w kościele św. Klotyldy. Zmarły był również kapelmistrzem, przez lat czternaście dyrygował koncertami orkiestry Colonne'a. Pozostawił szereg dzieł m. in. operę „La princesse lointaine" do libretta z dramatu Edmunda Rostanda, pieśni, „Uwerturę symfoniczną" etc.

*

Na wiosnę w kościele św. Eustachego w Paryżu wystawiono po raz pierwszy od lat 28-u oratorium *Liszta: „Legenda o świętej Elżbiecie*". W wykonaniu wzięły udział orkiestra i chór Towarzystwa Filharmonicznego oraz soliści. Dyrygował Alfred Cortot.

*

W czerwcu odbył się w Paryżu *koncert symfoniczny „Młodej Francji*", złożony z utworów młodych i najmłodszych kompozytorów francuskich. W programie tego koncertu, którym dyrygował *Roger Desormiere* figurowało m. in. cały szereg pierwszych wykonań. Oto nazwiska kompozytorów, których utwory złożyły się na program koncertu: Claude Arrieu, Yves Baudrier, Marcel Dellanoy, André Jolivet, Daniel Lesur i Olivier Messiaen.

*

W operze paryskiej sensację wzbudziła młodziutka tancerka opery zagrzebskiej *Mia Sławieńska*, która wystąpiła wraz ze znakomitym Sergiuszem Lifarem w jego balecie „Dawid tryumfujący". Prasa jednogłośnie określa ją jako rewelacyjne zjawisko na tle światowej sztuki baletowej.

*

Stare organy w kaplicy pałacowej w Wersalu zostały *odrestaurowane* i doprowadzone do stanu, w jakim znajdowały się w dawnych czasach. Posiadają one 4 klawiatury i poza zwykłymi rejestrami 36 takich, jakich się dziś nie spotyka. Po odnowieniu organów odbył się koncert religijny, w ramach którego organista z kościoła św. Eustachego *P. Bonnet* odegrał utwory Couperina, Lalanda i Rameau.

*

W Paryżu odbył się *Międzynarodowy Kongres Sztuki Radiowej*, który miał na celu podniesienie poziomu artystycznego audycji radiowych. W kongresie brali udział muzycy, publicyści i literaci z 14-u krajów; wygłoszono około 140 referatów, które wszechstronnie oświetliły różne problemy radiofonii.

*

Jedna z paryskich wytwórni filmowych zrealizowała film, osnuty na tle dziejów magazynu instrumentów muzycznych. Muzykę do tego filmu napisał *Henri Casadesus;* w nagrywaniu muzyki wziął udział słynny skrzypek *Jacques Thibaud.*

*

Znany tenor opery paryskiej *Franz*, świetny interpretator postaci wagnerowskich został zaangażowany jako *profesor śpiewu do konserwatorium paryskiego.* Pikantnego zabarwienia nadaje tej nominacji fakt, że Franz nigdy nie mógł dostać się do konserwatorium jako uczeń, trzykrotnie przepadając przy egzaminie wstępnym.

*

W dniu 22 sierpnia zmarł w Royan słynny kompozytor francuski *Albert Roussel* przeżywszy lat 68.

*

Ogólną uwagę zwraca koncertująca na Wystawie paryskiej *orkiestra dęta Gwardii Republikańskiej* pod dyrekcją komendanta *Dupont.* Znakomity ten zespół posiada repertuar, jakiego nie powstydziłaby się niejedna orkiestra symfoniczna.

GRECJA

Świetny zespół *„Trio ateńskie"* wystąpił po raz pierwszy poza Europą południową na festivalu muzyki kameralnej w Trenczynie na Słowaczyźnie. Wykonano m. in. trio fortepianowe Greka Petridesa.

HISZPANIA

Wobec udziału Niemiec w hiszpańskiej wojnie domowej na łamach niektórych pism rządowych pojawiło się żądanie, aby zaprzestać *wykonywania dzieł Wagnera*, jako kompozytora sztandarowo niemieckiego. Inne pisma jednak (również na terenie rządowym) zaprotestowały przeciw temu, stwierdzając, że twórczość Wagnera stała się własnością ogólnoludzką. Ciekawa polemika w tej sprawie ciągnęła się przez czas dłuższy.

HOLANDIA

Słynna orkiestra amsterdamska *„Concertgebouw"*, która pod dyrekcją swego kierownika *Wilhelma Mengelberga* zyskała opinię jednej z najlepszych orkiestr świata, obchodzić będzie w sezonie bieżącym *50-ą rocznicę* swego istnienia. Przewidziany jest szereg jubileuszowych koncertów, którymi oprócz Mengelberga dyrygować będą najwybitniejsi kapelmistrze europejscy.

ITALIA

Słynna orkiestra *„Augusteum"* w Rzymie odbędzie w październiku pod dyrekcją swego kierownika Bernardino Molinari wielkie tournee koncertowe po Niemczech.

*

Ubiegły sezon mediolańskiej *„La Scali"* zamknięty został pod względem

finansowym znakomicie, bo ogólnym dochodem 5.700.000 lirów. Również udaną była strona artystyczna sezonu: dano 103 przedstawienia; oper grano 25, w tym 20 włoskich i 5 obcych oraz 2 balety (oba Respighi'ego).

*

Znów odnaleziono autentycznego *Stradivariusa*, tym razem w jednym z małych miasteczek Lombardii. W tym wypadku ma to być, jak twierdzą znawcy, niewątpliwie autentyczny Stradivarius.

*

Dyrekcja opery w Neapolu zapowiada w tym sezonie wystawienie opery Szwajcara *Ernesta Blocha „Makbet"*, która od czasu premiery na scenie Opera Comique w Paryżu w r. 1910 nie była nigdzie grana.

*

Zespół „*La Scali*" pod dyrekcją Wiktora de Sabata występował latem *w Berlinie i w Monachium* wystawiając „Cyganerię" i „Aidę". Sukces włoskich artystów był ogromny.

*

W dniach od 6—12 września odbył się w Wenecji *V Międzynarodowy festival muzyki współczesnej*. W programie festivalu najobficiej reprezentowana była twórczość *włoska* (16 kompozytorów); muzykę *niemiecką* reprezentował von Borck, *węgierską* — Bela Bartók, *hiszpańską* — Manuel de Falla, *francuską* — Darius Milhaud, *szwajcarską* — Larsson, *amerykańską* — Roy Harris, *austriacką* — Schönberg, *rosyjską* — Strawiński i Prokofiew. Z dzieł *polskich* wykonano III-ą sonatę fortepianową Szymanowskiego (pianista Mieczysław Horszowski). Kulminacyjnym punktem festivalu był koncert w dn. 12 września złożony z utworów Milhaud'a, Riettiego, Markiewicza, Malipiero, Pizettiego i Strawińskiego. Największe zainteresowanie wzbudził ostatni punkt programu, nowy balet Strawińskiego „*Gra w karty*" pod dyrekcją kompozytora. W jednym z najbliższych numerów „Muzyki Polskiej" zamieszczone będzie szczegółowe sprawozdanie z tego festivalu.

JAPONIA

Dyrygent *Koscak Yamada* z Tokio bawił dłuższy czas w Niemczech, dyrygując koncertami symfonicznymi. Dyrygował on m. in. kilku symfoniami Beethovena oraz *utworami własnymi* jak poemat symfoniczny „Niebieski Płomień", suita z opery „Kwiat mieczyka" i symfonia „Wyzwolenie".

NIEMCY

W dniu 1-go października rozpoczyna się w Stuttgarcie odbywający się co dwa lata *konkurs dla organistów i dyrygentów chórów kościelnych*. Konkurs dostępny jest zarówno dla organistów katolickich, jak i ewangelickich.

*

Na pierwszym w tegorocznym sezonie koncercie symfonicznym w Bremie, który odbędzie się 11-go października r. b. świetny skrzypek *Georg Kulenkampff* wykona po raz pierwszy niedawno odnaleziony *koncert skrzypcowy Roberta Schumanna*. Manuskrypt koncertu odnaleziony został przez znanego muzykologa niemieckiego Schünemanna w Bibliotece miejskiej w Berlinie.

*

Państwowa orkiestra symfoniczna „*Reichssymphonieorchester*" odbyła objazd po Turyngii, Hanowerze, Brunszwiku i dzielnicy hamburskiej. W cztery tygodnie przejechano autobusami 6000 km. dając m. in. koncerty dla robotników w fabrykach („Werkkonzerte").

*

W dniach 3—12 września odbył się *w Paryżu „Tydzień niemiecki"*, w ra-

mach którego wystawiono szereg niemieckich oper. Wystawił je zespół opery berlińskiej, który przybył do Paryża w komplecie z solistami, chórem, orkiestrą (ok. 100 muzyków), personelem technicznym i własnymi dekoracjami. Wystawiono „Tristana" i „Walkirię" Wagnera, „Kawalera z Różą" i „Ariadnę na Naxos" Straussa. Dyrygowali Wilhelm Furtwaengler, Ryszard Strauss i K. Elmendorff. Reżyserował generalny intendent opery berlińskiej — Tietien.

*

Tegoroczne *festivale operowe w Bayreuth* odbywały się w okresie od 23 czerwca do 21-go lipca. Dano czterokrotnie „Parsifala", 8 razy „Lohengrina" i dwa razy cykl „Pierścień Nibelunga". Dyrygowali Furtwaengler i Tietien. Niemal przez cały czas trwania festivalu obecny był w Beyreuth kanclerz Hitler. Sensacją festivalu był debiut malarsko-dekoratorski Wielanda Wagnera, syna Siegfrieda, najstarszego wnuka Ryszarda Wagnera. Dostarczył on dekoracji i kostiumów do „Parsivala".

*

Słynna śpiewaczka *Lotta Lehmann* wydała swoje wspomnienia pod tytułem *„Anfang und Aufsteig"*.

*

W rękopisach *E. T. A. Hoffmanna* znaleziono partyturę nieznanego jego utworu muzycznego: Symfonii Es-dur.

*

Ryszard Strauss ukończył jednoaktową operę *„Friedenstag"* („Dzień pokoju").

*

Opera berlińska zapowiada w tym sezonie prapremierę opery *„Totentanz" Józefa Reitera*, tegorocznego laureata nagrody muzycznej Rzeszy.

*

W rodzinnym mieście Brahmsa — Hamburgu odbędzie się od 6—15 października *festival brahmsowski*. Dyrygują Furtwängler i Jochum.

*

Od 7 do 13 października odbędzie się w Berlinie *wielki festival niemieckiej muzyki kościelnej*.

RUMUNIA

W ramach Wystawy powszechnej odbył się w Paryżu wielki *koncert muzyki rumuńskiej*, którym dyrygował *G. Enesco*, znany kompozytor (uczeń Fauré'go i Masseneta), skrzypek i kapelmistrz. Wykonano poemat symfoniczny „Noel i pieśń" S. Dragi, fragmenty z baletu „Na jarmarku" M. Sora, „Elegię na śmierć Vincenta d' Indy" D. Cerclina, „Kaprys rumuński" M. Michalovici i szereg utworów Enesco. Krytyka paryska oceniła ten koncert z dużym uznaniem, stwierdzając, iż kompozytorzy rumuńscy wykazują w wysokim stopniu opanowanie nowoczesnego „metier" muzycznego; jeśli idzie o styl, to dominują w nim silne wpływy muzyki francuskiej i Strawińskiego.

STANY ZJEDNOCZONE

W Hollywood zmarł *George Gerschwin*, znany kompozytor jazzowy, autor słynnej *„Rhapsodie in blue"*.

*

Wystawiony w Metropolitain Opera w Nowym Jorku *nowy balet Strawińskiego „Gra w karty"* spotkał się z wielkim uznaniem prasy amerykańskiej, która jednak bardziej interesować się zdaje... scenariuszem baletu niż muzyką. Scenariusz przedstawia partię pokera, w której walet kierowy flirtuje z damą karo, lecz przeszkadza im potężny starzec-as, wywołując niepożądane komplikacje. Prasa amerykańska twierdzi, że w ułożeniu tego scenariusza pomagać musiał jakiś „zawodowy" karciarz.

Igor Strawiński napisał *muzykę do filmu* dla jednej z wytwórni w Holly-wood. Oryginalną cechą tego filmu jest fakt, że scenariusz doń powstał po napisaniu muzyki, ściśle się do niej stosując. A więc nie, jak to zwykle bywa, muzyka ilustrowała scenariusz, lecz — scenariusz muzykę.

SZWAJCARIA

Chór mieszany z Zurychu wykonał na wystawie paryskiej „*Requiem*" *Verdiego*. Dyrygował Volkmar Andreae.

*

„*Romańska orkiestra symfoniczna*" i chór cecyliański z Solury wykonały na wiosnę w Genewie pod dyrekcją Ericha Schilda oratorium *Honeggera* „*Stworzenie świata*". Było to pierwsze na terenie Szwajcarii wykonanie znakomitego dzieła, którego prapremiera odbyła się w Paryżu przed kilku laty.

*

W Genewie zmarł w wieku 52 lat znany klawesynista szwajcarski *Karol Koller*. Początkowo ukończył on farmację i dopiero w dojrzałym wieku poświęcił się muzyce. Swą muzyczną karierę rozpoczął w Paryżu, gdzie poznał się z Wandą Landowską, pod wpływem której począł specjalizować się w grze na klawesynie.

*

Najwybitniejszy kapelmistrz szwajcarski, pionier muzyki współczesnej *Ernest Ansermet* wyjechał na wielkie tournee koncertowe do Stanów Zjednoczonych i Meksyku, gdzie zabawi czas dłuższy.

TURCJA

Tureckie ministerstwo oświaty mianowało *komisję, złożoną z trzech profesorów muzyki;* komisja ta wyruszy w podróż po kraju w poszukiwaniu młodych talentów śpiewaczych, które mogłyby stanowić kadry przyszłej opery w Angorze. Głosy wyróżnione będą nagrane na płyty i przedstawione specjalnej komisji do oceny.

WĘGRY

Znany kapelmistrz Wilhelm Komor odkrył przypadkiem nieznany utwór oratoryjny *Haydna* p. t. „*Ariadna z Naxos*".

Z. S. R. R.

Skrzypkowie sowieccy, którzy uczestniczyli w konkursie im. Ysae'a w Brukselli, grali wszyscy na znakomitych skrzypcach, będących własnością rządu sowieckiego. Były to trzy *Stradivariusy:* Jusupowych, Kaszerininowa i Bielajewa, nazwane tak od nazwisk ich pierwotnych właścicieli. Czwarty skrzypek sowiecki grał na słynnych skrzypcach *Guarneri'ego* Zubowa, wypożyczonych ze zbiorów opery moskiewskiej, która posiada około 75 starych skrzypiec włoskich.

*

Dymitr Szostakowicz napisał muzykę do filmu „*Daleki wschód*".

Międzynarodowe konkursy muzyczne

Nagrodę *im. Emila Hertzka* za kompozycję na chór à kapella otrzymali: *Hans Eryk Apostel* (Wiedeń) za „Requiem" i *Ludwik Zenk* (Wiedeń) za „Dwie pieśni" na chór mieszany. Ponad to odznaczenie otrzymał *Karol Hartmann* (Monachium) za utwór choralny zatytułowany „In memoriam Alban Berg".

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: STEFAN KISIELEWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

SPIS RZECZY

	Str.
Dr. MARTIN NORDQVIST: „Nieznany portret Chopina" . . .	433
* * * „Muzycy a Muzyka"	436
LUDOMIR MICHAŁ ROGOWSKI: „O polskość naszej kultury muzycznej" (w odpowiedzi na ankietę)	443
BOGUSŁAW SIDOROWICZ: „Polska muzyka wojskowa" . . .	446
BRONISŁAW ROMANISZYN: „Z zagadnień techniki i stylu śpiewania pieśni". II. Podstawowe elementy techniki wokalnej . .	452
TADEUSZ GRABOWSKI: „O pieśniach ludowych na Kaszubach"	457
LUDOMIR MICHAŁ ROGOWSKI: „Pro domo sua"	459
Dr. STEFAN LIDZKI-ŚLEDZIŃSKI: „Międzynarodowy Kongres Muzyczny we Florencji" III	461
MICHAŁ KONDRACKI: „V Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej w Wenecji (Biennale)	462
POWSZECHNY FESTIVAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE	468
SPRAWOZDANIA: A. Chybiński: „Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej" (J. J. Dunicz)	469
Ks. Z. Olszewski: Msza c-moll (J. Chomiński)	471
F. Rybicki: Tańce Polskie (K. R.)	471
Na marginesie sprawozdania o „Neues Beethoven Jahr-Buch" (H. Opieński)	472
Z RUCHU MUZYCZNEGO (Bydgoszcz, Katowice, Kraków, Lwów, Poznań)	474
Z ORMUZ'U	479
Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ .	479
ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI . .	480
KRONIKA (Polska, Anglia, Argentyna, Belgia, Czechosłowacja, Dania, Egipt, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Italia, Łotwa, Niemcy, Norwegia, Rumunia, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Szwecja, Turcja, Węgry, Z. S. R. R. — Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne)	481
ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH .	495

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Październik	Zeszyt X (XXIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Martin Nordqvist, dr. med.
Stocksund (Szwecja)

NIEZNANY PORTRET CHOPINA

Jako właściciel portretu, który według wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawia F. Chopina, a w ikonografii chopinowskiej nie jest jeszcze znany — pragnąłbym zwrócić nań uwagę. Pierwszą jego reprodukcję publikuję w polskim czasopiśmie, sądząc, że zainteresuje on przede wszystkim polskich czytelników. (Wzmiankę o tym portrecie podaje artykuł Z. Jachimeckiego p. t. „Podróże z Fryderykiem Chopinem", drukowany w „Kurierze Literacko-Naukowym" 8. VIII. 1934 r., Nr. 41).

W 1934 r. kupiłem w antykwarni „H. Bukowski, A. G." w Sztokholmie portret, w którym uderzyło mnie podobieństwo do Chopina. Obraz ten nabył wyżej wymieniony antykwariat w 1934 r., jako część angielskiego zbioru sztuki, którego okazy były różnorodnego pochodzenia. Narazie nic więcej nie wiadomo o losach portretu i mało jest widoków na to, by dało się kiedy uchylić zasłonę przeszłości. Do samego wizerunku dołączam następujące materiały, które mojem zdaniem są dostatecznym dowodem na to, że mamy do czynienia z portretem Chopina.

I. Konserwator galerii obrazów Państw. Muzeum Narodowego w Sztokholmie Gustaw Jaenson, po oczyszczeniu nieco przybrudzonego portretu przez fachowca, ustalił co następuje 3. XI. 1934 r.:

„Oryginał obrazu... został przeze mnie zbadany i znalazłem go w bardzo dobrym stanie. Sądząc po materiale, technice i ar-

tystycznym ujęciu portretu, należy sądzić, że był on malowany w latach 1830 — 40. Jest to dzieło sztuki „najwyższej klasy, wobec czego przyjąć trzeba niewątpliwie podobieństwo modelu portretowanego. Mistrza należałoby szukać w kołach paryskich tej epoki".

W opinii tej zwracają uwagę dwa ważne momenty:

1. że obraż powstał w czasie między 1830 a 1840;

2. że artysta należał do kół paryskich. Francuscy kompetentni specjaliści jednogłośnie stwierdzają, że niema mowy o jakimkolwiek podrobieniu (późniejszym) obrazu, przypuszczając równocześnie, że autorem portretu mógł być Thomas Couture, wybitny paryski artysta. Wynika z tego, że portret został namalowany w Paryżu w czasie o którym wiadomo, że był tam wtedy Chopin.

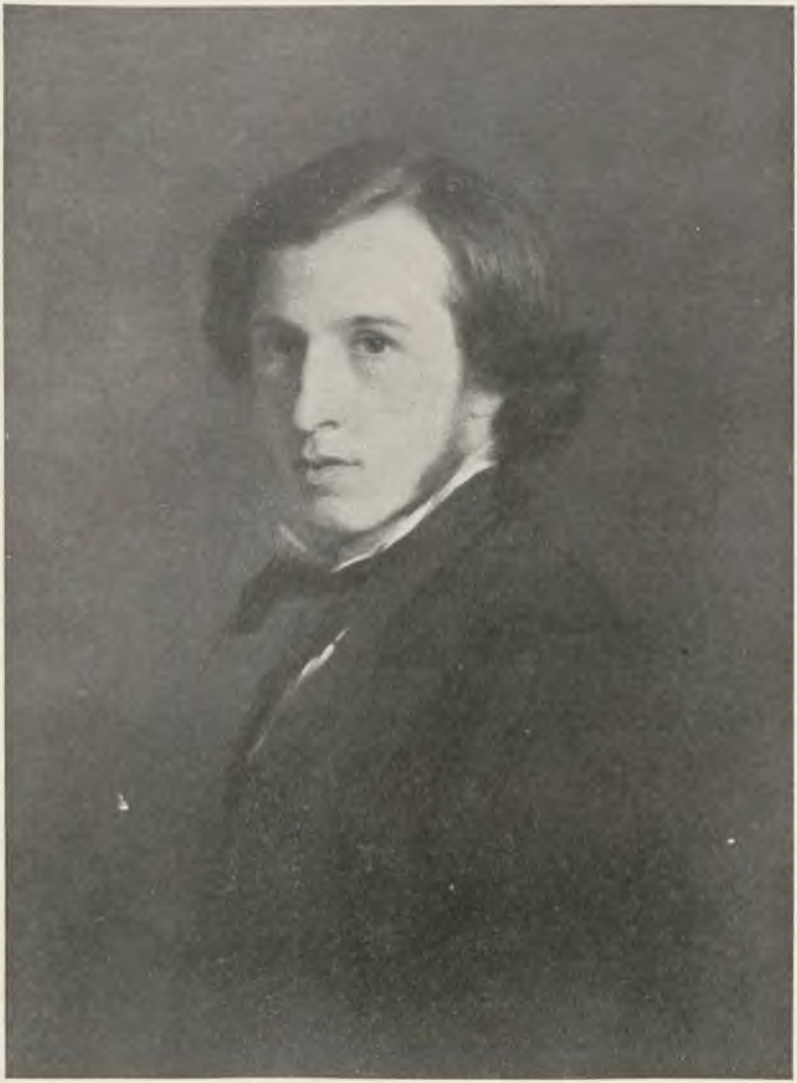
II. Należałoby sobie zadać następnie pytanie, czy wiadomo cokolwiek o portrecie Chopina z tego czasu. Odpowiedź na to znajdujemy w monografii Fryderyka Niecksa (wyd. niem., 1890 r., str. 123 — 124): „W 1838 r. posłał Schumann Stefanowi Hellerowi, jadącemu właśnie z Augsburga do Paryża — egzemplarz swego „Karnawału", dla doręczenia go Chopinowi. Heller zaraz po swym przyjeździe do Paryża zaszedł do Chopina i znalazł go pozującego malarzowi".

III. W ikonografii chopinowskiej nie był dotąd znany żaden portret z 1838 r., ani z lat najbliższych.

IV. Następne pytanie byłoby, czy młody człowiek, przedstawiony na omawianym portrecie, mógł być w wieku Chopina. Według cytowanej wzmianki Niecksa o pozowaniu Chopina do portretu miał Chopin wówczas lat 28. Ten wiek, jak można z łatwością stwierdzić, zgadza się z wiekiem portretowanego młodego człowieka.

V. Znalezienie tego portretu w angielskim domu nie wyda się dziwnym, jeżeli się zważy, że Chopin miał wielu uczniów wśród angielskiej arystokracji. Możliwym byłoby, że któryś z nich nabył portret i wziął go ze sobą. Z biegiem czasu zapomniano o portrecie, co się zresztą nie tak rzadko zdarza w historii sztuki.

VI. W ten sposób byłyby usunięte najistotniejsze wątpliwości z e w n ę t r z n e j natury. Po niemal że pozytywnej odpowiedzi na wszystkie pytania, tyczące powstania, historii i zewnętrznych cech obrazu, należy zastanowić się głębiej nad samym



PORTRET FRYDERYKA CHOPINA
(patrz artykuł M. Nordqvista)

portretem, czyli nad sportretowaną na nim osobą. Porównanie ze znanymi wizerunkami Chopina wykazuje uderzające podobieństwo modelu do Chopina, tak w ogólnej postaci jak i w szczegółach: sylwetka, sposób trzymania się, kolor włosów i oczu, zarost włosów, faworyty, linia brody, szczegóły nosa, ust i t. d. Portret był robiony bezwątpienia z natury i to realistycznie, bez idealizowania i bez ówczesnej skłonności do romantycznego ujęcia. Widzimy na tym portrecie mnóstwo szczegółów znanych, lub uwiarygodnionych, spotykanych zresztą pojedyńczo na innych portretach Chopina, a na tym zestawionych prawie w całości. Jeżeli chodzi o czas powstania, najbliższym portretowi, który posiadam, jest portret reprodukowany w „Revue Musicale" w grudniu 1931 r., także nieznanego autora. Chopin na nim wygląda dużo młodziej, wobec czego portret ten nie mógł być malowany w r. 1838. Duża zgodność szczegółów jest także między omawianym portretem roboty Kolberga, będącym w posiadaniu Warsz. Tow. Muzycznego. Portret którego jestem właścicielem, należałoby umieścić chronologicznie między portretem z „Revue Musicale" a portretem pędzla Kolberga. One trzy, razem wzięte, stanowią grupę, ukazującą Chopina w trzech wyraźnie zaznaczonych etapach wieku.

Na zakończenie niech mi będzie wolno dołączyć do moich wywodów kilka opinii różnych specjalistów, którzy także widzą uderzające podobieństwo modelu do Chopina.

Ragnar Hoppe dr. fil., vice-dyrektor Narodowego Muzeum w Sztokholmie 11. IX. 1934 r.: „Portret mężczyzny tu reprodukowany (malowany olejno, wymiary: wys. 0,79, szer. 0,64) będący własnością Dra Nordqvist (Stocksund) został nabyty w Anglii, z kolekcją starych obrazów. Kompetentni historycy muzyki znaleźli w tym portrecie uderzające podobieństwo do Chopina. I ja także skłaniam się do tej opini, po zrobieniu studiów w bibliotece Historii Muzyki w Sztolkholmie. Z punktu widzenia artystycznego, wydaje mi się, że portret jest dobrego pędzla i przypuszczam, że został namalowany w Paryżu, w środowisku zbliżonym do pracowni de Couture".

Zdzisław Jachimecki prof. Uniw., Kraków 24.IX. 1934 r.: „Jestem głęboko przekonany, że na tym portrecie został namalowany, przez nieznanego artystę, w sposób realistyczny nasz największy kompozytor Fryderyk Chopin". W Kurierze Literacko-Naukowym Nr. 41 z dnia 8. X. 34 r. pisze Z. Jachimecki: „...Ta nowa i jakże odmienna od wszystkich innych dotychczas znanych podobizn Chopina. Nie przeczuwaliśmy nigdy zobaczyć Chopina tak wyglądającego. Był to okres, w którym genialny kompozytor cieszył się najlepszym zdrowiem, kiedy z radością i jakby dumą mówił i pisał, że jest silny, że przytył. To Chopin polonezu A-dur, Chopin naj-

jurniejszych mazurków! Przyzwyczajeni do rozpoetyzowanych, trochę wymuskanych, upozowanych portretów Ary Sceffera czy Kolberga i Vignerona, lub bajecznie romantycznego szkicu Delacroix'a, odkrywamy na tym nowym dla nas, chociaż starym obrazie — Chopina najbardziej człowieczego, jakim go w młodości widział i namalował Miroszewski. Portret ten stał się najlepszym przykładem słuszności uwag Edwarda Ganche'a, o zmienności wyglądu i wyrazu twarzy Chopina".

Tobias Norlind dr. fil., dyr. Muz. Historii Muzyki w Sztokholmie 8. III. 34: „Podpisałem w obecności świadka, że obraz olejny, pokazany mi przez właściciela jego dr. Marcina Nordqvist, pochodzi z lat 1830 — 40 i według wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawia Chopina sprzed r. 1840".

Julian Pulikowski, docent Uniw. Warszawskiego 15. IX. 34 r.: „Jestem głęboko przekonany, że fotografia portretu, będącego własnością dr. Marcina Nordqvist'a, i przez niego mi przedłożona, przedstawia niewątpliwie Fryderyka Chopina. Pominąwszy ogólne wrażenie, które na pierwszy rzut oka wskazuje tylko na Chopina, a więc jest rozstrzygające, widać jeszcze różne szczegóły, które to potwierdzają. Naprzykład budowa kości twarzy jest prawie identyczną z wymiarami, jakie znamy z maski pośmiertnej. Także dolna część twarzy wykazuje w dużym stopniu zgodność ze znanymi dobrymi portretami. O linii czoła i skroni, stykające się z włosami to samo można powiedzieć i t. d. Jeżeli chodzi o oczy, a przede wszystkim o ich wyraz, widać pewne odchylenie od znanych dotąd portretów. Trzeba jednak z naciskiem stwierdzić, że taki właśnie wyraz był uznany za typowy dla Chopina, między innymi przez jedną z najbardziej miarodajnych osób, jaką był Fr. Liszt".

Intendent Dworski Gösta Stenmann Sztokholm 24. XI. 36 r.: „Badałem oryginał omawianej fotografii obrazu olejnego i stwierdziłem, że został on namalowany w latach 1830 — 40, prawdopodobnie przez któregoś z mistrzów francuskich".

---

* * *

MUZYCY A MUZYKA

Ponieważ „Muzyka Polska" zgodnie z jej założeniem i celem ma m. in. odzwierciedlać całokształt polskiego życia muzycznego, a więc też uwzględnić młodą generację, na której barkach w przyszłości będzie spoczywać nasza kultura muzyczna, Redakcja poniżej umieszcza artykuł ucznia Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Stanowisko autora zdradza co prawda jego młody wiek, ale jest bardzo ciekawe jako wyraz budzącego się krytycyzmu oraz aktywności. Umieszczając wywody młodego muzyka Redakcja pragnie przez to zaznaczyć swe zainteresowanie życiem polskiej młodzieży muzycznej, oraz zapoznać szersze koła społeczeństwa z poglądem przyszłej generacji muzyków. Życzeniem Redakcji byłoby, żeby „młodzi" jak najczęściej zabierali głos i dzielili się z swymi spostrzeżeniami z czytelnikami „Muzyki Polskiej".

Redakcja

Ciężkie chwile, jakie przeżywa obecnie muzyka, a muzyka polska w szczególności, budzą uzasadnioną obawę sfer zainteresowanych, a przede wszystkim muzyków, o jej przyszłe losy.

Troska o „zagrożoną muzykę" nakazywała przede wszystkim szukać przyczyn zła, przyczyn, które spowodowały upadek muzyki, a ściślej, upadek zainteresowań muzyką szerokich sfer społeczeństwa, w nadziei, że usuwając przyczynę, uchroni się tym samym i muzykę od zagłady.

Zdania co do tego były podzielone.

Jedni twierdzili, że przyczyną zaniku zainteresowań muzyką (mówmy raczej o tym, gdyż upadek muzyce polskiej narazie jeszcze nie grozi, chociaż zahamowanie jej rozwoju, naskutek zaniku zainteresowań społeczeństwa, jest oczywiste) jest kryzys gospodarczy, inni wygłaszali pogardliwe zdania pod adresem społeczeństwa, zarzucając mu brak zainteresowań dla sztuki, materializm, zanik wyższych aspiracji duchowych, jeszcze inni widzieli przyczynę upadku zainteresowań muzycznych społeczeństwa w braku skoordynowania wysiłków w tym kierunku, przede wszystkim wśród samych muzyków.

Padło w tej kwestii wiele ważkich i ciekawych zdań, które znane są dobrze chociażby tylko czytelnikom „Muzyki Polskiej". Najlepiej wydaje mi się zrobili ci, którzy zamiast narzekać, zamiast marnować czas i papier na jałowe dyskusje i rzucać kamienie potępienia na „masy" — poszli do tych mas; poszli nie z narzekaniem, nie z morałami, ale — z muzyką! (Ormuz). Ci zdaje się najlepszą drogę wybrali, chociaż nie jedyną. W ogóle owych „przyczyn" było, jest, a możnaby ich znaleźć jeszcze więcej. Ktoby chciał, ale nie wiem czy to byłoby celowe. Ogólnie jednak zdaje się przeważać pogląd, że przyczyn zaniku zainteresowań społeczeństwa muzyką, a pośrednio i upadku muzyki polskiej, należy szukać u podstaw, w pedagogii, w szkole ogólnokształcącej i średniej.

Słowem, przyczyn tych jest wiele, lecz znamiennym jest to, że właśnie wszyscy bezpośrednio zainteresowani, a więc muzycy, szukają ich wszędzie, prócz koło siebie, obwiniają wszystkich i wszystko za istniejący stan rzeczy, za wyjątkiem siebie, a przynajmniej czynią to bardzo rzadko i nieśmiało. Osobiście jestem skłonny, jeśli nie całą, to przynajmniej lwią część winy przypisać wyłącznie muzykom.

Myślę, że najwłaściwiej i najszlachetniej zarazem będzie, jeżeli,

zanim winić i potępiać zaczniemy innych, pomyślimy najpierw o sobie, zrewidujemy nasze sumienie, nasz stosunek do muzyki, nasz stosunek do społeczeństwa jako odbiorcy sztuki.

Rozpatrzmy więc najpierw najdrażliwszą, a zarazem bodaj że najstarszą kwestię: muzyka a społeczeństwo, względnie co by było moim zdaniem najwłaściwsze — muzycy a społeczeństwo. Problem to stary, bodajże wieczny, a jednak wciąż nowy i nierozwiązany.

W kwestii tej wylano już morze łez, wypisano rzeki atramentu, zdarto wiele cennych głosów, a ile narozdzierano szat w szlachetnym oburzeniu?

Owe nieszczęsne dwa wyrazy: muzyka i społeczeństwo, społeczeństwo i muzyka, były przyczyną wielu nieporozumień między muzykami a społeczeństwem, wielu ataków bezsilnego gniewu i pogardy, wiekowej niechęci i żalu nieutulonego, jaki żywili muzycy od niepamiętnych czasów, a nawet i dziś do tego nieszczęsnego społeczeństwa-tłumu, który zawsze nie chciał, czy nie umiał zrozumieć muzyki, nie chciał, czy nie umiał interesować się sztuką.

Aby się o tym przekonać wystarczy przerzucić kartki pism muzycznych, czy recenzji, tudzież luźnych rozpraw o muzyce, od zarania dziejów muzyki w Polsce, aż do dziś.

Owo biadanie, lub „biadolenie", jak to ktoś dowcipnie nazwał, jest leitmotywem niemal wszystkich artykułów i rozpraw o muzyce, w odniesieniu do wyżej omawianego tematu, nierzadko przetykanych jakimś pogardliwym i niewybrednym słówkiem.

Z owych rozpraw możnaby się nawet wiele nauczyć, przede wszystkim fachowych wyrażeń w rodzaju: sztuka, parnas, królowa sztuk, artyzm, artysta, poświęcenie, posłannictwo, ideał, wzloty, geniusz, nadczłowiek, tytan — po stronie muzyka i muzycy, lub: tłum, masy, pospólstwo, dzicz, ugór, puszcza, step, pastwisko i wiele innych, o swoistym zabarwieniu uczuciowym, których to poprostu nie wypada przytoczyć.

Ze świecą natomiast trzebaby szukać jakichś konkretnych wskazówek, rad czy poczynań, a już zuchwalstwem, poprostu, wydawałaby się jakaś dłuższa, planowa akcja, mająca na celu świadomie, od podstaw, zwalczanie, „analfabetyzmu" muzycznego mas, konkretnego planu zainteresowania społeczeństwa muzyką, pozyskania odbiorców dla sztuki, na których tak bardzo muzyce i muzykom zależało i zależy.

Dla mnie zdumiewającym poprostu, w całym tym tragikomicznym sporze, między muzykami, a społeczeństwem, jest fakt, że tak dawniej, jak i dziś, najmniej interesują się muzyką przede wszystkim — muzycy.

Przyjrzyjmy się rzeczywistości.

Zarzucamy społeczeństwu materializm i snobizm, a ileż jest materializmu (nie mówię tu o konieczności zdobycia środków do życia) w podejściu wielu muzyków starszego i młodszego pokolenia, do sztuki, a ile snobizmu?

Iluż to muzyków (nazwijmy ich pseudo-muzykami dla uniknięcia nieporozumień) zajmuje się muzyką, uprawia *zawód muzyczny*, bez cienia jakiegokolwiek zamiłowania, zdolności, a już o talencie nawet mowy być nie może. „Odwalają" swoje lekcje, poprostu, aby zbyć, metodą „jak za króla Ćwieczka". Uczą śpiewu, gry na instrumentach, prowadzą chóry, orkiestry bez najmniejszej nieraz znajomości zasad pedagogii, metodyki, czy psychologii, najczęściej „metodą" tradycji podawanej z ust do ust. Dowodem tego liczne „szkoły" i „metody" pokutujące jeszcze i dziś w niektórych, nawet skądinąd bardzo poważnych i solidnych szkołach muzycznych, które to „metody" nie wytrzymują krytyki w świetle dzisiejszych zdobyczy z dziedziny fizjologii, pedagogiki i psychologii.

Skutek tego stanu rzeczy jest taki, że owi „pedagodzy", muzycy, nierzadko utytułowani „profesorowie", sami nie wiele umiejąc, innych nie wiele nauczą. W najgorszym jednak razie nauczą grać, a właściwie przebierać palcami na tym czy innym instrumencie, dmuchać w tę czy inną trąbę i nic więcej. Uczą i wypuszczają w świat takich samych, lepszych i gorszych rzemieślników, jakimi sami są, różniących się li tylko, in nomine, od innych rzemieślników tym, że noszą zaszczytny tytuł „profesorowie" i „aureolę" artysty.

Przyczyna tego jest ta, że adepta, który ma zamiar oddać się pedagogii muzycznej nikt nie pytał się i nie pyta o jego wrodzone zdolności pedagogiczne, nikt tych zdolności nie badał i nie bada, nikt wreszcie nie starał się przygotować go gruntownie i fachowo do przyszłych obowiązków pedagoga-muzyka.

Gorzej, u nas sztuką nauczania muzyki trudnią się najczęściej ludzie poprostu zupełnie przypadkowo, ponieważ albo nie nadawali się na wirtuozów, albo, co częstsze, zawiedli się w swej

karierze, słowem ot tak się w życiu złożyło — zostali do tego zmuszeni wiekiem.

W ogóle wydziały pedagogiczne w naszych uczelniach muzycznych są rzadkością, a częściej są w jakiejś dziwnej pogardzie niczym nie usprawiedliwionej, bądź też są wydziałami t. zw. beztalencia muzycznego, odpadków muzycznych i artystycznych. Tkwi u nas w tej kwestii zatwierdzałe i zacofane pojęcie, że tylko wielki wirtuoz i artysta może kogoś dobrze nauczyć, jakkolwiek życie już nie dziś i nie wczoraj zadało temu kłam. Z problemem pedagoga-muzyka łączy się inny: szkoły muzyczne a muzyka.

Rozważając na wstępie niniejszego artykułu kwestie przyczyn zaniku zainteresowań muzycznych społeczeństwa i upadku muzyki w Polsce, doszliśmy, między innymi, do jednego słusznego wniosku, że chcąc naprawić zło i błędy minionych pokoleń, musimy wychować społeczeństwo dla muzyki od podstaw, słowem, wprowadzić muzykę do szkół, wpleść ją w program wychowawczy i naukowy szkół ogólnokształcących i średnich.

Przypuśćmy, że ów pogląd jest słuszny.

Czy wytrzyma jednak próbę życia — to trudno przewidzieć.

Zdawałoby się pozornie, że w orbitę powyższych trosk o rozbudzenie zamiłowania do muzyki wśród społeczeństwa poprzez szkołę, nie wchodzą szkoły muzyczne.

Szkoły muzyczne wszelkich typów i kategorji zwykliśmy uważać za zakłady przygotowujące do zawodu muzycznego, bądź też, co jest już zdobyczą nowszych czasów, za szkoły przygotowujące kadry świadomych i zamiłowanych amatorów muzyki, przy pomocy których możnaby szersze warstwy społeczeństwa związać z muzyką. Innymi słowy, szkoły muzyczne, obok zadań czysto zawodowych, są środkami do celu, którym jest zainteresowanie społeczeństwa muzyką.

Ów pogląd wyklucza poniekąd troskę o budzenie zamiłowania do muzyki wśród uczniów szkół muzycznych.

Zdawałoby się napozór, że kto zdecydował się wstąpić do szkoły muzycznej, jest już dostatecznie zainteresowany muzyką; trzeba go więc tylko uczyć samej muzyki, t. zn. dać mu pewien zasób wiedzy o muzyce lub też uczyć gry na jakimś instrumencie. Tak się też i najczęściej u nas robi.

Wyniki wobec tego powinny być zdecydowanie dodatnie. Logicznie rozumując, każdy uczeń opuszczający mury szkoły

muzycznej powinien powiększyć grono bywalców sal koncertowych, interesować się muzyką we wszystkich jej dziedzinach.

Czyżby tak było istotnie?

Sięgnijmy więc znów po fakty życiowe.

Gdyby tak było istotnie, to wziąwszy pod uwagę ilość szkół muzycznych w samej Warszawie, a jest ich sporo, plus P. K. M. z sześciuset z górą słuchaczami na czele, nie powinniśmy się martwić o zapełnienie jedynej sali Filharmonii w Warszawie. Dodamy do tego sumę muzyków zawodowych i liczne grono absolwentów z przed kilku i kilkunastu lat, nie byłoby poprostu gdzie palca włożyć.

A gdzie te rzesze snobów, gdzie te panie, które muszą na koncercie przede wszystkim pokazać swoje toalety, gdzie ci panowie w smokingach i we frakach, „entuzjaści muzyki"? Trzeba by dla nich nową Filharmonię budować. Muzycy nie mieliby powodu do biadania. Zawód muzyka, byłby zawodem wcale intratnym i tonąłby w dymach kadzideł sławy i promieniach nieśmiertelności.

Wiemy jednak, bywalcy sal koncertowych, ilu na koncertach bywa... muzyków.

Znajdzie się tam kilku recenzentów... z obowiązku, kilku kompozytorów... gwoli plotki, kilku prawdziwych, poważnych, w całym tego słowa znaczeniu, muzyków i... zdaje się, że byłbym wielkim optymistą, gdybym powiedział, że ponad trzydziestu słuchaczy Konserwatorium.

Rezultat znany i bolesny.

Na podstawie pobieżnej nawet obserwacji dochodzi się do smutnych wniosków, że nasze szkoły muzyczne w wielu wypadkach są poprostu fabrykami wirtuozów, teoretyków, kompozytorów... dyplomów, ale nie muzyków, dla których muzyka jest nie tylko źródłem nędznego zarobku, ale jest sztuką, jest codzienną strawą duchową, muzyką, której nie uprawia się tylko w czterech ścianach, w ograniczonym zakątku swojej specjalności, ale muzyką, która ma szerokie i rozległe horyzonty, jest sztuką żywą, wiecznie młodą, niewstrzymaną w swym pochodzie ku wyżynom doskonałości.

Nie chcąc być posądzonym o pesymizm i może zbyt czarne spojrzenie na naszą rzeczywistość muzyczną, pragnąłbym się nieco usprawiedliwić...

Nierzadko w dyskusjach i artykułach, dotyczących naszych

bolączek muzycznych, słyszy się zdania lub luźne słowa, którym należałoby nadać tragiczny nagłówek:

„Quo vadis“ Muzyka?!!

Czy nie właściwiej jednak należałoby zapytać: „Quo vaditis“ Muzycy?

Sięgnijmy znów po niewinny obrazek z życia naszych „umuzy⸗kalnionych“ szkół muzycznych.

Piątek — Wielki Koncert Symfoniczny.

Wisi sobie niewinny afisz Filharmonii wśród mnóstwa ogło⸗szeń, listów i kartek w korytarzu Konserwatorium. Z afisza pa⸗trzy czarnymi, wielkimi literami jakieś sławne nazwisko dyry⸗genta i jeszcze większe — solisty.

W programie Mozart, Beethoven, Karłowicz — przypuśćmy.

Stoję nieopodal i przyglądam się.

W konserwatorium wielki ruch, mnóstwo ludzi. Wszyscy gdzieś gonią, rozprawiają, gestykulują, czytają ogłoszenia kan⸗celarii, „Bratniaka“, chciwie wypatrują listów do siebie; nikt prawie nie interesuje się afiszem, jakby go nie było, jakby nic się w tym dniu nie działo, prócz codziennych, szarych spraw uczniowskich...

Podchodzę do grupki kolegów, z którymi spotykamy się na piątkowych koncertach Filharmonii.

„Kombinujemy“, jakby dostać tańsze, zniżkowe bilety. Pada wniosek, aby „zwerbować“ jak najwięcej kolegów, wówczas uzyskamy tańsze bilety.

Zaczepiam pierwszego z brzegu kolegę: „Idziecie dziś na kon⸗cert“?

— Gdzie — jaki koncert? — Do Filharmonii.

— A kto gra? (!!)

Wymieniam nazwisko, oczywiście polskie, młode...

— Tak?

— A co grają?

Koncert Karłowicza — odpowiadam.

— Który koncert? (!!)

Grają jeszcze Mozarta g⸗moll, Beethovena, dyryguje...

— Nie, wiecie, nie pójdę, nie mam czasu...

Co robicie?...

— Mam harmonię, muszę ćwiczyć... zresztą umówiłem się... idę do kina!!...

Zaczepiam innego, jeszcze innego... Wszędzie uderza mnie je⸗

dno i to samo pytanie: „Kto gra?", albo „skrzypek?", „pianista?"... Charakterystyczne — nie co grają, a kto gra!!

W rezultacie nie udało nam się „namówić" nawet dwudziestu kolegów z całej uczelni.

Czy można ich winić?

Tak rzadko przecież mówi się w uczelni o koncertach, nikt ich nigdy nie zachęcał do tego, nikt wreszcie przez tyle lat nie postarał się o to, aby im ułatwić bywanie na koncertach, nikt nie wywalczył dla nich tanich biletów, chociaż zagraniczne Konserwatoria zrobiły to już dawno, ba, nawet wywalczyły dla swych uczniów koncerty bezpłatne.

Zrobiły to, nawet w Polsce, inne uczelnie artystyczne, którym wszechstronny rozwój słuchaczy leży na sercu (Akademia Sztuk Pięknych — wystawy, Państw. Instytut Sztuki Teatralnej — teatry).

Tylko my, niestety, musimy być zawsze w tyle, zawsze na szarym końcu...

Gorzej, u nas przykład idzie z góry...

Nic też dziwnego, że zainteresowanie muzyką kwitnie w naszych uczelniach muzycznych i u góry i na dole i... wydaje owoce, z których możemy być dumni...

Kogo winić?

Oczywiście nie nas, nie muzyków.

Zwalmy znów winę na społeczeństwo, obrzućmy je znów gradem pogardliwych słów, otoczmy się płaszczem urażonej dumy, cierpmy, biadajmy, może znajdzie się ktoś litościwy i ulży naszej doli.

Ludomir Michał Rogowski

O POLSKOŚĆ NASZEJ KULTURY MUZYCZNEJ

(W odpowiedzi na ankietę)

Przebywając, z racji koniecznego mi klimatu, od lat 10-ciu w uroczym Dubrovniku, nieomal zapomniany w Polsce, pracuję oraz śledzę z uwagą życie i rozwój muzyki w Polsce.

Cieszę się, gdy się zjawiają nowe talenty, radują mnie ich triumfy, współczuję serdecznie ich niedolom, których, niestety, więcej jest, niż triumfów.

Z mojego słonecznego oddalenia widzę wiele rzeczy, które, być może, nie zostały dostrzeżone przez Was, żyjących w kłębowisku, hałasie i pośpiechu plątaniny tysięcy małych-wielkich spraw.

Życie muzyczne Polski wydaje mi się niezorganizowanym szaleństwem: z jednej strony widzę wiele wysiłków twórczych i pięknych osiągnięć, z drugiej złośliwe, bezmyślne utrącanie wszystkiego, co twórcze i co polskie.

Na tym miejscu nie mogę rozpatrywać wszystkich bolączek i usterek naszego życia muzycznego, — ograniczę się tylko do paru głównych, poniekąd związanych z obecną ankietą.

Słucham wielu koncertów radiowych i narzuca mi się porównanie: Italia, Niemcy, Francja, Czechosłowacja, Węgry wykonywują w s z y s t k o, co u nich zostało napisane, — muzykę starą i nową, nawet i muzykę bardzo mizerną.

Wiedzą, że bez usłyszenia swoich prac, młody kompozytor nie może robić postępów, wiedzą, że obcy ich słuchają i do pewnego stopnia biorą serdeczny udział w rozwoju muzyki danego Narodu, to też każdym dziełem oryginalnym chlubią się niezmiernie i starają się rozsławić je na cały świat.

Nasze stacje nadają muzykę całego świata, najmniej polską, a audycje nasze dla zagranicy składają się z prac najmizerniejszych pseudo ludowych, lub też możliwie zupełnie pozbawionych charakteru, a przypominających muzykę Europy.

Adorowanie Europy jest u nas jedną z zasadniczych bolączek.

Dzieło muzyczne u nas ocenia się z punktu widzenia „europejskości“ tej muzyki.

O ile nie imituje ono Zachodu, warte jest tylko pogardy i pognębienia, co wykonywa się u nas po mistrzowsku: z ochoczą i radosną złośliwością. O oryginalnej muzyce polskiej (choć tak jej niewiele —), oraz o oryginalnych dążeniach, odzywamy się wobec Europy ze wstydliwym zażenowaniem, jakby usprawiedliwiając się z winy odstępstwa od mody wielkiego świata.

A przecież Europa czeka na nasze w ł a s n e słowo, na pokazanie n a s z e g o oblicza, a nie zestandaryzowanej, nijakiej maski kosmopolity, śmiesznej, niby cylinder i lakierki do góralskiego kostiumu.

Jugosławia, na którą patrzę z blizka, pomimo licznych wpływów muzyki zachodniej, wydziera się zwolna z tego jarzma i już istnieje szereg kompozytorów o wielkiej kulturze muzycz-

nej, dających dzieła odrębne, o charakterze południowych Słowian.

Składają się na to dwa czynniki: presja moralna ze strony ogółu, oraz możność wykonania nowych, oryginalnych dzieł.

Jugosławia posiada trzy państwowe opery (Białogród, Zagrzeb, Lubliana), posiada znakomitą królewską orkiestrę symfoniczną, oraz kilka świetnych symfonicznych zespołów, subwencjonowanych przez państwo lub miasta.

Poza tym wszędzie, w mniejszych osiedlach widzimy orkiestry pół-amatorskie, zespoły kameralne, oraz bardzo liczne a znakomite chóry.

Nie twierdzę, że od Polski mamy wymagać conajmniej tegoż samego, — nie wiem jak to się dzieje, ale faktem jest, że Jugosławia posiada budżet większy od Polski, będąc od niej trzy razy mniejszą.

Zgrupowania artystów i narzucenie im jakiejś myśli przewodniej, bardzo ogólnikowo, dawało dobre rezultaty w historii świata.

W chwili obecnej mamy w Polsce narzuconą ideę dotrzymania kroku Europie w rozwoju technicznym muzyki i wyłazimy ze skóry, by wynaleźć coś, za wszelką cenę „nowego" z pominięciem ducha własnego i charakteru Narodu.

Zdrowsza idea przewodnia da niewątpliwie zdrowsze osiągnięcia.

Przypomnijmy sobie zgrupowania twórców koło mecenasów, — złote czasy sztuki, niejako mały totalizm. Przypomnijmy sobie narzucenie surowych kanonów sztuce w Chinach oraz Indiach — surowość ta spowodowała wytworzenie, a następnie i skostnienie stylu (bezwzględny totalizm). Przypomnijmy sobie dzieje rozwoju muzyki rosyjskiej, tak wspaniałej dzisiaj, choć poniewieranej do niedawna (jeszcze Mikołaj 1-szy wysyłał swoich oficerów za karę na wysłuchanie opery rosyjskiej). Wielkość tej muzyki jest dziełem melomana, kupca Bielajewa, który rzucił pół miliona rubli na wytworzenie muzyki o typie rosyjskim. Nowe i stare dzieła w tym typie, były wykonywane uparcie i wytrwale z początku przy pustych salach, następnie znalazły drogę do serc rodaków i wreszcie opanowały świat. Wszystkie te prace są wydane i autorzy otrzymali honoraria książęce; reklama, jaką dawał Bielajew tym pracom, była znaczna, ale dla wszystkich jednakowa, — nie było tam wyróżnień,

choć rozległość skali talentów jest olbrzymia wśród autorów, przez niego wydanych.

Teoretyczna odpowiedź na ankietę „Muzyki Polskiej" nie jest trudna: artyści powinni być zaliczeni do grupy kapłanów i jak ci, powinni być na żołdzie Państwa.

Winni mieć obowiązek dążenia, by dać dzieła rdzennie polskie, oraz powinni mieć do podziału szereg dorocznych nagród za najlepsze dzieła w charakterze polskim.

W s z y s t k i e dzieła muzyczne winny być wielokrotnie wykonywane, a najlepsze, najcharakterystyczniejsze, ogłaszane drukiem i mocno reklamowane w kraju i za granicą.

Tak wygląda, według mnie, teoretyczne rozwiązanie zagadnienia stosunku Państwa do sztuki, a specjalnie do muzyki; są to jednak tylko „pia desiderata". Jak rozwiązanie tego zagadnienia wyglądać będzie w rzeczywistości? — któż to może przewidzieć?

Bogusław Sidorowicz

POLSKA MUZYKA WOJSKOWA

Niesłusznie słowa „muzyka wojskowa" budzą u „znawców muzyki" i „zawodowych muzyków" ironiczny i lekceważący uśmiech. Takie pogardliwe traktowanie jest nieuzasadnione, zwłaszcza, że u nas w Polsce muzyka wojskowa posiada wielkie znaczenie dla umyzykalnienia szerokich mas, które odbywa się w wielkiej mierze tą właśnie drogą. Znaczenie radia na razie się przecenia: radiofonizacja naszych wsi obecnie jest i przypuszczalnie w następnych latach będzie za mało intensywna, aby móc mówić o wyłącznym lub decydującym wpływie radia. Poza tym nie wolno zapominać, że „żywa" muzyka zawsze o wiele więcej będzie oddziaływać jak „transmitowana". Muzyka wojskowa jest w wielu wypadkach głównym przyczynkiem wychowania muzycznego szerokich mas. Rozpatrując więc zagadnienie „umuzykalnienia" i szerzenia muzyki wśród wszystkich warstw społeczeństwa, nie wolno przejść z lekceważeniem nad tym ważnym czynnikiem w życiu muzycznym. Podnoszenie poziomu muzyki wojskowej — oznacza podnoszenie poziomu muzycznych wrażeń i przeżyć wielkich mas. Dlatego Redakcja, chcąc czytelników „Muzyki Polskiej" poinformować o tej dziedzinie polskiej muzyki, zwróciła się do znanego specjalisty majora B. Sidorowicza z prośbą o informacyjny artykuł.

R e d a k c j a

W całokształcie zagadnień, związanych z muzyką, żadne nie jest tak zbagatelizowane i tak zaniedbane, jak sprawy, obracają-

ce się około muzyki dętej. Zdawałoby się, że orkiestry dęte, reprezentowane przez tak dobrze nam znane orkiestry wojskowe, nie wymagają żadnych specjalnych oświetleń ani rozważań. Możnaby się spodziewać, że sprawy orkiestr dętych są tak powszechnie znane i proste, że jakiekolwiek rozważania są tu zbyteczne. Tymczasem należy stwierdzić z całą stanowczością, że ta dziedzina muzyki jest ogółowi ludzi, zajmujących się muzyką, niemal że ziemią nieznaną, jakby jakąś egzotyczną krainą, do której wstęp mają tylko wtajemniczeni. Z całego mnóstwa kompozytorów polskich doby współczesnej zaledwie kilka nazwisk można wymienić, które znają technikę pisania na orkiestrę dętą. Nawet ci, którzy względnie niedawno już w Polsce Niepodległej pokończyli konserwatoria (gdzie instrumentacja na orkiestrę wojskową jest przedmiotem obowiązkowym), przeważnie nie znają się na orkiestrze dętej, a kiedy im wypadnie dla jakiegoś celu użyć orkiestry dętej np. jako akompaniamentu przy chórze, to muszą się z instrumentacją uciekać o poradę do specjalistów fachowych przeważnie z kół wojskowych. Jeszcze gorzej wygląda sprawa, o ile chodzi o twórczość oryginalną na orkiestrę dętą. Jak dotąd, to zaledwie dwie lub trzy osoby spośród znanych kompozytorów naszych próbowało swych sił na terenie muzyki orkiestrowej dętej. Poza tymi nielicznymi wyjątkami nasz świat muzyczny nie zna się na orkiestrze wojskowej, a co gorsze nie tylko nie orientuje się w jej zadaniach, celach i drogach, lecz nie mając bezpośredniego kontaktu z orkiestrami wojskowymi, wprost sili się na to, aby im odmówić wartości i znaczenia i aby na nie ciskać gromy potępienia, lekceważenia i pogardy. Wytworzył się po prostu stosunek jakiejś zupełnie zbytecznej nienawiści muzyków „cywilnych" do orkiestr wojskowych i do ludzi, którzy w tych orkiestrach pracują, stosunek tym przykrzejszy, że nie oparty na żadnych przesłankach istotnych.

Tymczasem sprawy związane z życiem orkiestr wojskowych wymagają innego oświetlenia, dzięki czemu te uprzedzenia, jakie się z biegiem czasu wytworzyły, powinny być co najmniej znacznie złagodzone, jeśli nie wręcz usunięte. Jasną jest rzeczą, że orkiestra wojskowa nie może wtargnąć tam, gdzie króluje orkiestra symfoniczna, t. zn. do sali koncertowej i do teatru. Ależ to nie jest jej zadanie i nikt rozumny nie będzie usiłował robić konkurencji ani wytwarzać sztucznego współzawodnictwa tam, gdzie z góry byłby do przewidzenia rezultat niemożliwy do osiągnię-

cia. Nie można jednak potępiać w czambuł i samych orkiestr wojskowych i ludzi w nich pracujących, bo w naszych dzisiejszych warunkach znaczenie orkiestr wojskowych dla całokształtu życia muzycznego w kraju nie tylko nie jest obojętne, ale wprost z każdym dniem urasta do roli czynnika bardzo ważnego.

Przede wszystkim dzięki wysiłkom Ministerstwa Spraw Wojskowych podnosi się poziom kapelmistrzów wojskowych. Znika na szczęście bezpowrotnie ów typ rosyjskiego niedouczonego kapelmistrza, którego najwyższą kwalifikacją był zazwyczaj t. zw. „atiestat na zwanie wojennawo kapielmiejstiera". Zatracił się już w niebycie inny niesławny typ kapelmistrza, który oscylował między muzyką a nadużyciem alkoholu. Narasta zaś pokolenie nowe kapelmistrzów, posiadających co najmniej takie same kwalifikacje naukowe jak ci, którzy tak chętnie i łatwo rzucają wyrazy potępienia i sarkastyczne docinki w stronę muzyków wojskowych. Dzisiejsze bowiem wymagania, określone niedawno wydanym dekretem Prezydenta R. P., stawiają jako minimum dla przyszłego kapelmistrza wojskowego dyplom z ukończenia państwowej lub równoznacznej uczelni muzycznej i stopień oficera rezerwy. Ze specjalnym naciskiem muszę podkreślić ten drugi warunek, gdyż wiąże się z nim nie tylko umiejętność czysto fachowa i wojskowa, ale i poważne kwalifikacje honorowe i moralne. Poza tym dla celów specjalnie wojskowych urządza się dla młodych, świeżo mianowanych kapelmistrzów kursy dokształcające, na których nie tylko naucza się przedmiotów z zakresu wiedzy wojskowo-muzycznej, ale też w stopniu o wiele wyższym i doskonalszym, niż to jest możliwe w jakimkolwiek polskim konserwatorium, udziela się nauki dyrygowania. Wykładowcami tego przedmiotu są bodajże najlepsi polscy kapelmistrze operowi i symfoniczni, a wymagania, jakie się kursistom stawia, są bardzo wysokie. Praktyczne zaś ćwiczenia, prowadzone nie przy lustrze i patefonie, lecz w prawdziwej, pełnej orkiestrze, pozwalają na pogłębienie wiedzy i nabranie rutyny i techniki dyrygowania w bardzo znacznym stopniu.

Równym krokiem z podniesieniem poziomu kapelmistrzów wojskowych idzie też praca nad podniesieniem wartości i umiejętności zawodowego muzyka podoficera. Doskonałe rezultaty oddaje tu w pierwszym rzędzie jedyna w Polsce Wojskowa Szkoła Muzyczna w Katowicach, która co rok wypuszcza szereg kandydatów bardzo dobrze przygotowanych jako wykonawców

na rozmaitych instrumentach dętych. Szkoła ta, oparta o znakomicie prowadzone przez dyrektora Kulczyckiego (też do niedawna kapelmistrza wojskowego) Śląskie Konserwatorium Muzyczne, kształci przede wszystkim młodych uczniów, przyszłych kandydatów na podoficerów zawodowych.

Nie mogę też pomijać znaczenia, jakie dla utrwalenia i rozszerzenia wiedzy muzycznej wśród członków orkiestr wojsk. mają periodycznie urządzane egzaminy dla wychowanków orkiestr i dla podoficerów zawodowych. Egzaminy te odbywają się zazwyczaj przed specjalnymi komisjami przy dowództwach okręgów korpusów, a wymagania, stawiane kandydatom, są wcale wysokie.

Inną dziedzinę stanowi troska o poziom uczniów orkiestralnych, wychowywanych i kształconych w poszczególnych orkiestrach wojskowych zarówno przez kapelmistrzów, jak też i przez zdolnych specjalistów podoficerów. Wymagania i usiłowania M. S. Wojsk. idą tu nie tylko w kierunku osiągnięcia jak najlepszych rezultatów w dziedzinie muzyki, ale też i na polu wiedzy ogólnej. Chodzi bowiem o podniesienie poziomu intelektualnego młodych uczniów orkiestralnych, a sprawa ta traktowana jest jako poważny problem społeczny. Jeśli się bowiem zważy, że dla ogółu tych wychowanków orkiestr wojskowych wiadomości, nabyte w czasie pobytu w wojsku, będą musiały starczyć na całe życie, to i samo zagadnienie nabiera wagi niemałej, a rozwiązanie go nie zawsze jest proste i łatwe.

W miastach, w których znajdują się państwowe lub dobrze postawione prywatne szkoły muzyczne, pobierają uczniowie orkiestr dodatkowo naukę w grze na instrumentach oraz w przedmiotach teoretycznych. Niezależnie od tego cały szereg uczniów uczęszcza do wieczorowych szkół ogólno-kształcących, kończąc studia gimnazjalne tak, że w orkiestrach wojskowych zanika typ muzykanta, nie umiejącego porządnie się wysłowić lub nie znającego prymitywów wiedzy o Polsce, a powstaje nowa kategoria muzyków orkiestralnych inteligentnych, o stosunkowo dużym zakresie wiedzy ogólnej i stale idących naprzód.

Dzięki osiągniętym rezultatom w dziedzinie muzycznej cały szereg orkiestrantów wojskowych po odbyciu służby wojskowej przechodzi do orkiestr cywilnych. Śmiałbym zaryzykować twierdzenie, że bez orkiestr wojskowych byłoby w naszych obecnych warunkach nie do pomyślenia uzupełnienie zespołów orkiestral-

nych symfonicznych w zakresie instrumentów dętych blaszanych i drewnianych. Ze sprawozdań szkół muzycznych, które dobrze są mi znane, wynika, że tylko znikomy procent uczniów „cywilnych“ kształci się w grze na instrumentach dętych. Olbrzymią przewagę stanowią tu orkiestranci wojskowi, z których wielu w przyszłości wyrasta na solistów na flecie, klarnecie, waltorni, trąbce czy puzonie w orkiestrach teatralnych i symfonicznych.

O ile z poziomu orkiestrantów grających na instrumentach dętych można być zadowolonym, to gwoli prawdzie muszę stwierdzić, że rezultaty orkiestr wojskowych, osiągnięte w dziedzinie muzyki symfonicznej, nie są wielkie. Pod tym względem nie możemy się mierzyć np. z orkiestrami austriackimi z dawnych czasów, z których niektóre miały całkiem dobre zespoły symfoniczne. Przypuszczam, że winę obecnego stanu rzeczy przypisać należy tej okoliczności, że mamy za mało dobrych szkół muzycznych, w których uczono by dobrze gry na instrumentach smyczkowych, a tym samym brak nam odpowiednio przygotowanych instruktorów w orkiestrach.

Poza tym przepracowanie orkiestr wojskowych dzisiaj jest tak wielkie, że prawie nie może być mowy o tym, aby starczyło czasu na prawidłowe szkolenie w grze na skrzypcach czy na wiolonczeli. Wreszcie wchodzi tu w grę może jeszcze i ten argument, że nie mamy obecnie w orkiestrach prawie zupełnie elementu wywodzącego się z mniejszości narodowych, gdzie jak wiadomo talenty muzyczne są bardzo wielkie. Z tym wszystkim muzyka symfoniczna nie może być jednym z głównych celów orkiestry wojskowej i dla orkiestry wojskowej stoi raczej na drugim planie. Tak samo zespoły taneczne, t. zw. jazzowe, jakie się spotyka niemal w każdym pułku, służą prawie wyłącznie celom wewnętrznym wojskowym, jak zabawy w kasynie oficerskim itp. W każdym razie nie tworzą one poważnej konkurencji dla orkiestr cywilnych, a skargi, jakie z kół muzyków cywilnych stale wysuwane są na temat rzekomej konkurencji wojskowej, są co najmniej przesadzone.

O roli propagandowej muzyki wojskowej nie mam potrzeby mówić, gdyż sprawa ta jest aż nazbyt dobrze znana. W rozmaitych zapadłych dziurach prowincji, tam, dokąd absolutnie nie dotrze poważna muzyka orkiestralna, tam można spotkać się wszędzie z działalnością orkiestry wojskowej. A chociaż wytężona praca Ormuzu potrafiła obudzić i poruszyć z uśpienia ży-

cie muzyczne w najbardziej zapomnianych i odległych miejscowościach naszego kraju, to jednak charakter jej odbiega w zupełności od działalności orkiestry wojskowej. Z łatwo zrozumiałych powodów propaganda muzyki, dokonywana i szerzona przez Ormuz, może się odbywać przeważnie na polu muzyki kameralnej czy wokalnej, wojsko zaś pójdzie w teren z muzyką marszową i z tą muzyką orkiestralną, która jest dostępna charakterowi orkiestry dętej.

Skoro o tym mowa, to wypadnie też słów kilka poświęcić programom muzyki wojskowej. Nie jest ogółowi muzyków polskich wiadome, że w repertuarze orkiestr wojskowych znajduje się olbrzymia literatura polska. Niemal wszystko, co pisano na orkiestrę symfoniczną od czasów Elsnera i Kurpińskiego aż do Karłowicza, Noskowskiego i Statkowskiego, a zatem po czasy najnowsze, zostało opracowane i przerobione ręcznie przez rozmaitych zdolnych transkryptorów na orkiestrę wojskową. Co więcej, dzięki staraniom zarówno M. S. Wojsk., jak też kilku ruchliwych firm prywatnych księgarskich całe mnóstwo tych utworów zostało wydanych drukiem. Najrozmaitsze utwory Kurpińskiego, Moniuszki, Müncheimera, Karłowicza zostały udostępnione **drukiem w tanich poprawnych wydaniach dla orkiestr dętych. Nie można tego powiedzieć o wydawnictwach oryginalnych na orkiestrę symfoniczną; wiemy doskonale, jak trudno dostępne są utwory orkiestralne, zwłaszcza z doby dawniejszej.**

Poza tym szereg utworów zostało u nas napisanych specjalnie oryginalnie na orkiestrę dętą, a rzeczy Dorożyńskiego, Runda, Śledzińskiego i innych kompozytorów, wywodzących się z kół wojskowych, należą do najlepszych, jakie w ogóle nie tylko w Polsce, ale i w świecie napisano na orkiestry dęte. Pan Kondracki, który w jednym z artykułów drukowanych w „Muzyce Polskiej“ wyraża wątpliwości co do repertuaru polskich orkiestr dętych, jest co najmniej źle poinformowany o tej sprawie. Wprawdzie wiele utworów najnowszej doby dzięki specjalnemu charakterowi nie można przerobić na orkiestrę dętą ze względu na ich barwę dźwiękową, która w takiej przeróbce mogłaby się zatracić, względnie nie można ich wykonywać inaczej, jak tylko w bardzo dużym zespole orkiestralnym, mogę jednak upewnić pana Kondrackiego, że repertuar orkiestr wojskowych polskich nie tylko nie ustępuje bardzo dobrze mi znanemu repertuarowi orkiestr zagranicznych, ale go w całej pełni przewyższa. Wystar-

czy tylko porównać programy orkiestr dętych niemieckich, które nie wyszły poza muzykę szablonową, należącą bezspornie do popularnej przeszłości, aby się przekonać, że możemy być dumni z naszej działalności na tym polu.

Jeśli w niniejszym artykule pozwoliłem sobie głos zabrać na temat powyższy, to nie czynię tego w obronie orkiestr wojskowych, bo ta obrona nie jest potrzebna, ale tylko dlatego, aby przełamać te nieuzasadnione uprzedzenia, które wytworzyły jakąś przepaść między ludźmi, służącymi z jednej strony w cywilnym tużurku, a z drugiej — w szarym mundurze wspólnej sprawie. Poza tym chciałem, nie wymieniając nazwisk, zwrócić uwagę świata muzycznego na tych, którzy z całym zaparciem pracują nad podniesieniem wartości i poziomu orkiestr wojskowych. Mam wrażenie, że się im należy odrobina szacunku choćby za te rezultaty, które już dzisiaj zostały osiągnięte na tym trudnym i niewdzięcznym odcinku życia muzycznego w Polsce.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA PIEŚNI

II.

Podstawowe elementy techniki wokalnej

Omawianie na papierze problemów, wyrażonych w tytule niniejszych rozważań, jest dla piszącego zadaniem niełatwym. Brak przykładu akustycznego, nie dającego się w wielu momentach zastąpić przez najszczegółowsze nawet objaśnienia teoretyczne, wielka trudność w wyszukiwaniu i doborze właściwych słów i określeń, które by umożliwiały opisywanie przeżyć dźwiękowo-zmysłowych i analizowanie skomplikowanych i nadzwyczaj subtelnych zjawisk nie tylko z dziedziny psychofizycznej, ale i muzyczno-estetycznej, brak wreszcie ustalonej terminologii w zakresie fizjologii głosu i pedagogii śpiewu, oto czynniki utrudniające możliwość pełnego porozumienia się piszącego z czytelnikiem. Gdy zaś sobie uprzytomnimy, że rozważaniom naszym towarzyszyć będzie z konieczności brak pulsującego elementu życia, wypełniającego zazwyczaj godzinę dobrej nauki

i współpracy nauczyciela z uczniem, że będziemy skutkiem tego pozbawieni atmosfery, w której wytwarza się bezpośredni, żywy, pełen entuzjazmu stosunek do twórcy, jego kompozycji i problemów techniczno-artystycznych w niej zawartych, to trudności te, o jakich mowa, wystąpią jeszcze wyraźniej.

We wstępnych uwagach zaznaczyliśmy, że sztuka śpiewania pieśni wymaga specjalnej umiejętności, nie tylko pod względem wymagań muzyki i stylu, ale i techniki głosowej. Wymaganie to jest zrozumiałe. Wiemy wszakże, że im bardziej ograniczy się, im ściślej wyodrębni z jakiejś obszerniejszej dziedziny sztuki poszczególny jej dział, tym wyraźniej i tym konkretniej zarysują się jego odmienne zasady, odrębne wymagania i własne prawa. Skoro więc z rozległego terenu, na którym wypowiada się sztuka wokalna, a mianowicie ze śpiewu operowego, oratoryjnego, kościelnego, koncertowego wybieramy jedynie pieśniarstwo i czynimy z niego przedmiot specjalnych zainteresowań i rozważań, to z góry musimy przygotować się na konieczność starannego i głębokiego spojrzenia na istotę związku, jaki w tej właśnie gałęzi sztuki wokalnej zachodzi pomiędzy materią a formą.

Wspomnieliśmy, że sama umiejętność w zakresie techniki instrumentalnej głosu musi być w wykonaniu pieśni wszechstronniejsza, niż w śpiewie operowym. Wymaga ona istotnie, jak to będziemy mogli wykazać na szeregu przykładów w ciągu dalszych rozważań, subtelniejszego pod względem dynamiki, bogatszego pod względem barw dźwiękowych i więcej skończonego w zakresie estetyki odtwarzania różnorodnych form, jakie zawiera w sobie pieśń artystyczna, oraz większej precyzji w posługiwaniu się skomplikowanymi i subtelnymi środkami tych form. Ścisłe zespolenie się z aparatem mechanicznym, przemyślane, a nie przypadkowe odważanie tonów i masy dźwiękowej, pełne opanowanie ciała, to znaczy jego wewnętrznych i zewnętrznych ruchów, wykształcona wewnętrzna wrażliwość mięśniowa, doprowadzona do doskonałości jakiegoś odrębnego, nowego zmysłu, opanowanie bogatej palety malarskiej głosu i t. d., oto poszczególne elementy tej techniki, do zdobycia której potrzeba daleko więcej pracy, trudu i czasu, niżby to na pierwszy rzut oka, a raczej chwyt ucha, można było sądzić. Potrzebne tu jest oczywiście i specjalne uzdolnienie. Technika wokalna zależna jest bowiem od wielu czynników, wśród których należy wymienić budowę narządu głosowego, wrażliwość centrów nerwowych

i mięśniowych, a następnie elementy duchowo-artystyczne, jak np. temperament wokalny, słuch, pamięć, fantazja, poczucie dźwięku, uczucie, wyobraźnia, inteligencja.

Dla każdego artysty technika jest zrazu środkiem umożliwiającym mu usuwanie z drogi wszelkich przeszkód, które utrudniają wykonanie form, zawartych w utworze muzyka czy poety. Bogactwo jej środków umożliwia następnie odtwarzanie ducha kompozycji, wydobywanie na wierzch i podawanie jasno i zrozumiale słuchaczom myśli twórcy. W końcu dzięki umiejętności technicznej może artysta swą interpretację czynić stylową, w znaczeniu zarówno obiektywnym jak i subiektywnym. Otóż jeśli chodzi o podstawowe problemy techniki wokalnej, to również i one polegają zrazu na rozbudowie i udoskonaleniu instrumentu, następnie na umiejętności gry na tym instrumencie, uzależnionej oczywiście od sprawnie funkcjonującego mechanizmu głosowego, od takiego opanowania centrów mięśniowych i nerwowych, aby reagowały na wszelkie impulsy artystycznej woli z automatyczną precyzją. Jest rzeczą prawie zbyteczną zaznaczać, że nie będziemy mogli pozwolić sobie na najogólniejsze nawet omówienie elementów, składających się na całokształt instrumentalnej techniki głosu, gdyż na to liczne stronice książki okazały by się niewystarczające. Nie mniej jednak będziemy musieli z nich omówić najważniejsze, aby stworzyć sobie pewien niezbędny materiał, zapomocą którego będziemy się mogli ze sobą łatwiej porozumieć przy późniejszych rozpatrywaniach specjalnych już problemów technicznych w odniesieniu do śpiewu pieśni.

Wykształcenie głosu, a zatem ten dział nauki śpiewu, który zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu" — nie dociekajmy dzisiaj, czy określenie to jest mniej czy więcej właściwe — polega na cielesnym procesie, przeprowadzonym przy pomocy środków zarówno zmysłowych, jak np. słuch, obserwacja wzrokowa, wewnętrzny zmysł dotyku, jak i duchowych, a więc pamięć, energia, wola, wytrwałość, cierpliwość. Ostatnie dwie zalety odgrywają w tym początkowym okresie nauki decydującą niekiedy rolę. Wzmocnienie, uelastycznienie, opanowanie ruchliwych lub opornych mięśni narządu głosowego i oddechowego zdobywa się, podobnie jak sprawność fizyczną ciała, przez systematycznie przeprowadzoną gimnastykę. Praca ta, zarówno tam jak i tu, nie pozwala na pośpiech, powierzchowność, forsowanie, przeska-

kiwanie logicznie po sobie następujących ćwiczeń i zadań. Artystyczne opanowanie gry mięśniowej w doskonałym — pod względem funkcji narządu głosowego — śpiewaniu, staje się wewnętrzną akrobatyką, świetną gimnastyką, doprowadzoną do wszechstronnego — bo obejmującego całe ciało śpiewaka — wirtuozostwa. Należy sobie bowiem uprzytomnić, że instrumentem głosowym w szerszym znaczeniu jest nie tylko krtań, ale cały człowiek, od głow do stóp.

Jakżeż często spotykamy się z mniemaniem, że kto ma „ustawiony głos", ten już umie śpiewać. Przez posiadanie Stradivariusa jeszcze się nie staje nikt skrzypkiem. Sztukę „stawiania głosu" możnaby porównać ze sztuką lutnika, który przez sporządzanienie skrzypiec, przez swe subtelne odmierzone, odważone, wyrównane dzieło stwarza dla skrzypka możliwość do wykazania i rozwinięcia swej umiejętności artystycznej. Niestety nauki śpiewu nieda się porównywać z nauką gry na jakimkolwiek innym instrumencie. „Skrzypiec" śpiewaka nieda się odmierzyć, złożyć, skleić, pokryć lakierem i uczynić z nich instrument raz na zawsze do użytku zdolny. Wprawdzie i skrzypce zmieniają się podobno wraz z ich używaniem. Nie znamy jednak żadnego instrumentu, który by tak się rozbudowywał podczas umiejętnej gry na nim, który by tak się załamywał przy niewłaściwym posługiwaniu się nim, który by tak się rujnował przez przedwczesne stawianie mu ze strony temperamentu artystycznego wymagań z zakresu techniki i ekspresji, przekraczających jego możność, który by znowu tak się udoskonalał, dojrzewał, rósł pod „rękami grającego" i wydawał rezultaty nieoczekiwane i zdumiewające ze względu na swą konstrukcję i charakter budowy, jak nasz instrument głosowy.

Chcąc właściwie osądzić stopień umiejętności technicznej jakiegoś śpiewaka, chcąc zdać sobie należycie z tego sprawę, co w danej produkcji wokalnej jest istotną umiejętnością a co przypadkiem, powinniśmy jak słusznie radzi Fr. Martienssen*)— zwracać uwagę przede wszystkim na cztery charakterystyczne i podstawowe cechy i znamiona dobrego czy złego śpiewu. Otóż o tym śpiewaku będziemy mogli powiedzieć, że posiadł pewien stopień techniki głosowej, u którego: a) głos wydobywa się swobodnie, bez jakichkolwiek szmerów i przydechów, ton

---

*) Fr. Martienssen: Stimme und Gestaltung.

płynie spokojnie, bez drżenia i chwiania się, b) głos posiada jednolity charakter we wszystkich pozycjach i stopniach siły, oraz zdolność nabrzmiewania z piano w forte, c) dźwięk głosu przy miękkiej, ciemnej lub niezbyt jasnej barwie posiada pewien blask, który popularnie nazywamy „metalem" i d) głos w ruchu i w każdej odmianie tempa wykazuje giętkość, podatność oraz absolutną pewność informacyjną. Albo na odwrót, nie dorosła jeszcze pod względem techniki głosowej do wykonywania pieśni ta śpiewaczka, u której: głos wydobywa się z krtani z wysiłkiem, tremoluje, i która zakończenie fazy śpiewa z widocznym brakiem oddechu, b) głos brzmi w dolnych tonach jak głos męski a w górze ostrym i cienkim brzmieniem przypomina głos dziecięcy, c) barwa głosu jest zawsze jednaka, i d) czystość poszczególnych tonów ustala się dopiero po ich osadzeniu a łączenie ze sobą tonów dokonywuje się z ociężałością lub nierównością.

Stwierdzenie u śpiewaka jakiegokolwiek z tych błędów stawia już pod znak zapytania całą jego umiejętność techniczno-głosową. Albowiem fundament każdego do artystycznych zadań wyzwolonego głosu nie może się obejść bez opanowania czterech podstawowych czynników tej techniki, którymi są:

1) oddech, a więc oparcie oddechowe czyli forma instrumentu,
2) wyrównanie registrów, czyli wyrównanie i jakość dynamiki instrumentu,
3) rezonans, czyli jakość i wyrównanie dźwiękowej barwy instrumentu,
4) ruchliwość, czyli precyzja w grze instrumentu.

Wszystkie te elementy są jak najściślej od siebie uzależnione, żadnego nie można by zupełnie oddzielić od całości, bez postawienia jej pod znakiem zapytania. A przecież każdy z osobna daje możliwość czasowej pielęgnacji i osobnej analizy, szczególnie w okresie rozbudowywania i rozwijania głosu. Również każdy z osobna może stanowić wyjściowy punkt dla przeprowadzenia — zależnie od potrzeby — korektury w instrumencie.

Pierwszą podstawą dobrego śpiewaka stanowi opanowany oddech. Doskonała technika oddechowa oddaje do dyspozycji śpiewaka bogate środki w zakresie estetyki i ekspresji wokal-

nej. Praca nad oddechem zaczyna naukę śpiewu i towarzyszy śpiewakowi poprzez cały jego artystyczny żywot. Temu podstawowemu zagadnieniu poświęcimy nasz najbliższy artykuł.

Tadeusz Grabowski

O PIEŚNIACH LUDOWYCH NA KASZUBACH

Napozór wydawać się może, że jakikolwiek teren, przez który przeszedł badacz i zbieracz zarazem, czy to z dziedziny etnografii ogólnej, czy kultury materialnej, duchowej (np. muzyki), jest „opracowany".

Praktyka jednak wykazuje, że tego rodzaju mniemanie jest fałszywe, a odwiedzanie terenu, na którym jeszcze nie ostygły ślady „poławiaczy" dorobku kulturalnego, daje częstokroć rewelacyjne wyniki, zwłaszcza jeśli chodzi o folklor muzyczny.

Na terenie dorobku kultury materialnej proces badania i zbierania zamyka się po dokonaniu opisów, zdjęć fotograficznych, rysunków i tego wszystkiego, co ujęte w zdecydowaną formę nie podlega tak szybkiemu procesowi ewolucji. Cały trud polega na odszukaniu eksponatów. Lecz gdy się je odnajdzie bez współudziału poszczególnych jednostek, można je badać i utrwalać.

O wiele więcej trudności napotyka się przy badaniu i zbieraniu muzyki, względnie pieśni ludowej. W tym wypadku nie ograniczają się one jedynie do wyszukania ludzi. Przychodzi to łatwo: inni wskażą tych, którzy „znają pieśni". Tu dopiero rozpoczyna się właściwy trud dla zbieracza, który jest zależny od czynników wewnętrznych — psychicznych śpiewającego, oraz od jego woli.

Muzyka, ściślej określając, pieśń ludowa, nie utrwalona, a przekazywana z ust do ust, jest różnie interpretowana, a przechodząc przez jednostki posiadające zdolności twórcze, ulega ogromnym przeróbkom. Słaba pamięć muzyczna jest drugim czynnikiem przekształcającym pieśń i muzykę ludową. Zapomniane fragmenty melodii zostają wypełniane nowym tworem. I tak bezustannie zmienia się tekst muzyczny. Tekst literacki przybiera różne szaty, powstają warianty, wersje itd.

Te i inne względy wyjaśniają moje twierdzenie, że badanie i zbieranie muzyki na terenie już opracowanym przyniesie zawsze coś nowego, albo nawet to, czego nie mogli, albo nie umieli wydostać poprzednicy. Wyniki bowiem każdego zbieracza w terenie są zależne od metody zbierania materiału, która się składa ze sposobu podejścia do ludu i nastawienia do jego dorobku kulturalnego.

W takim wypadku nie przeoczy się najmniejszego szczegółu, który nieraz otwiera horyzonty na rzeczy nowe i nieznane.

W pogoni za pieśnią i muzyką ludową na Kaszubach (pow. morski, kartuski i kościerzyński), drogą przypadku, znalazłem się na terenie już opracowanym przed kilkoma laty.

Między innymi zdobyczami udało się mi ustalić podział pieśni na Kaszubach według kaszubskiej terminologii, w porozumieniu z rodowitym „kaszebą", który od szeregu lat zajmuje się pieśnią ludową na Pomorzu, mając ku temu kwalifikacje.

Zatem pieśni na Kaszubach dzielą się na:

1) Boży p'esny (Boże pieśni)

2) P'osenky ludowe (w ścisłym słowa znaczeniu)

3) Psi p'esn'e (psie pieśni)

4) Kółysanky (Kołysanki).

1) „Boży p'esny" są z ogólnego repertuaru kościelnego. Tekst literacki z książek do nabożeństwa i dzielą się na:

a) pieśni kościelne,

b) pieśni z pustych nocy (śpiewane przy nieboszczyku w ostatnią noc),

c) Kolędy (których jest bardzo mało).

2) Piosenki ludowe (w ścisłym słowa znaczeniu):

a) Fraščy (fraszki). Są to pieśni dowcipne, ale przyzwoite.

Np. „Ożenił sę stary Jon,
Starą bapkę sob'e wzął.
Wysadził ją na murafke
W'ater mu ją wzął."

b) Frańtufčy. Są to pieśni zalotne.

Np. „Na srotku pola,
Stoi topola
Pow'ec że mi moja mi(u)ła
Čy będzieš moja".

c) Kurentčy (kuranty). Są to pieśni miłosne, opiewające rozstanie tęsknotę, śmierć itd.

(x = ch) Np. „Ax xfilo jakas okrutna,
Na kturej ja dziefče poznałem..."

3) Psi p'esni (pśie pieśni). Pieśni wulgarne.

4) Kołysanki. Są bardzo rozpowszechnione. To też na Kaszubach zwracają na nich specjalną uwagę.

Np. „Śpij ziecinko spij..."

Terminologia ta jest ogólnie znana i stosowana przez Kaszubów. Zachodzą w niej jednak stałe wahania, terminy są używane nieprawidłowo i to co jedni nazywają przez „kurēntcy", to inni przez „frašcy" id.

Notowanie tekstu literackiego przy zbieraniu pieśni ludowych jest tak ważne, jak utrwalanie zjawisk czysto muzycznych. Wymaga ono pewnego przygotowania, a przede wszystkim bezpośredniego zapoznania się ze sposobem mówienia. Kaszubi mówią po kaszubsku, po pańsku i po polsku, Kaszubskiej gwary używają między sobą w mowie potocznej. Mówiąc po pańsku unikają zmiękczeń:

Zamiast „Modlić śię" — mówią — „Modlic sę".
„ „Xodzić — „ — „Xozic".

Po polsku mówić, to znaczy po literacku.

Śpiewają natomiast po pańsku i po polsku, a jedynie w nielicznych wypadkach po kaszubsku.

A jeśli się ich nakłoni, by tekst literacki przekładali na gwarę kaszubską, to czynią to niechętnie, gdyż i rymy się psują, a co najważniejsze rytmika wiersza.

Dotychczasowe zbiory pieśni ludowych na Kaszubach nasuwają pod względem notowania tekstu literackiego wiele wątpliwości. Dlatego warto je poddać dokładnej rewizji.

Ludomir Michał Rogowski

PRO DOMO SUA

Echa z Polski słowne i drukowane przynoszą mi coraz częściej wiadomości o opinii, jaka się urabia o mojej twórczości.

Ludzie, piszący o muzyce polskiej nie mogą mnie pominąć, ale, nie mając materiałów dla uczciwej analizy prac, przez mnie dokonanych, piszą zdawkowe komunały, często krzywdzące mnie i przykre.

Nie wątpię, że są to ludzie rzetelni i sprawiedliwi, ale moja długoletnia nieobecność w Polsce sprawiła, że nie mieli oni okazji słyszenia moich prac z lat ostatnich (szczególniej zupełnie skrystalizowanych w moim typie: „Symfonii Radosnej" oraz „Zjaw"), nikt im również nie mówił o moich dążeniach, walkach z materiałem i osiągnięciach.

Wpłynąć na to, by wykonywano moją muzykę w Polsce, nie mogę, muszę jednak napisać choć kilka słów o linii, po której dążę, oraz o celach, do których zmierzam. Od najmłodszych lat kochałem głęboko naszą pieśń ludową, a najbardziej wzruszały mnie nasze melodie prastare i w jakiś tajemniczy sposób wiązały mi się one ze Wschodem, jakimś dalekim, nieznanym, wymarzonym Wschodem.

W tym kierunku całe życie szła moja twórczość muzyczna, uparcie, bez względu na szyderstwa i przykrości ze strony Kolegów i snobów, pragnących mnie „nawrócić" na normalną, wygodną drogę imitowania uwielbianego Zachodu.

Szedłem po omacku, — szukałem.

Zwolna zauważyłem, że pieśni, których charakter tak bardzo mnie wzrusza, są oparte na innych gamach niż dzisiejsze dwie: jońska i eolska.

Przez lat 400 używania tych dwu gam, przywykliśmy do nich tak bardzo, że nie potrafimy nawet myśleć w innych gamach, ani też wyobrazić sobie, że cenne ich funkcje musimy odrzucić i nałamać się do innej techniki.

Cała, najśmielsza nawet muzyka dzisiejsza kręci się wciąż w obrębie tych starych funkcji tonalnych.

Patrząc na nasze zdobnictwo ludowe, nasze dawne zwyczaje, przesądy, stroje, budynki (choćby Wawel jeszcze z XVIII-go wieku), zobaczyłem, że wszystko to pochodzi z jakiegoś Wschodu, jak i te pradawne nasze melodie.

Jakimi drogami to przyszło do nas, — nie wiem, stwierdzam jednak fakt, że nasza kultura prawdziwa, sięgająca największych głębin naszego Ducha,

podłoże naszego charakteru, jest związana z jakąś kulturą prastarą, którą umiejscowić można gdzieś w okolicach Persji.

Aby dalej nie błądzić, postanowiłem się przełamać, i to, co dotychczas dawałem w muzyce intuicyjnie (jak w „Fantasmagoriach", „Symfonii Ofiarnej" i innych pracach), ująć w karby logicznie zbudowanej techniki, opartej na innych gamach niż dzisiejsze dwie, na gamach naszych pieśni ludowych.

Przeszło rok wytrwale pracowałem nad opanowaniem tego nowego materiału, pisząc tysiące studiów i czując z radością, że znalazłem wreszcie słowa dla wyrażenia siebie, tworzywo, którego szukałem całe życie.

Gdy poczułem, że władam sprawnie tą nową techniką, napisałem „Symfonię Radosną", ostatnio zaś „Zjawy" (7 obrazów symfonicznych: „Ewokacja", „Kazimierz Wielki i Esterka", „Pan Twardowski", „Bazyliszek z Bakszty", „Jurata z jantarowych pałaców", „Skarbnik z węglowych szacht" i „Dziwożona upalnego południa"). Kompozycje te dały mi wielkie zadowolenie znalezienia rzeczy, poszukiwanej oraz triumf opanowania techniki nowej i wydarcia się z narzuconego mi przez tradycję, szablonu muzyki europejskiej.

Dzieło muzyczne dzisiaj ocenia się miarą: „co przynosi nowego?" (Miara ta szczególniej jest przestrzegana u nas, gdyż pragniemy być bardziej europejczykami od Europy).

Pisząc moje kompozycje, nigdy nie myślę o „nowościach", — dążę do wypowiedzenia tego, co mi przepełnia duszę, a środki wyrażania się gromadzę takie, jakie mi są potrzebne do tego celu.

W danym wypadku zbudowałem sobie całą technikę nową, — nie jestem teoretykiem, więc nie piszę o tej technice, tym bardziej, że jest ona zbudowana bardziej intuicją, niż spekulatywnie.

Według mnie, badania nad gamą „słowiańską" (wynikiem zlania się gamy całotonowej z perską gamą „Zirefkend"), mogą pomóc do odnalezienia zagubionego oblicza prawdziwie polskiego naszej muzyki, do otrząśnięcia się z szarości narzuconego nam kosmopolityzmu.

Przedwczesna śmierć Karola Szymanowskiego nie pozwoliła mi rozwinąć tej idei, która niewątpliwie krystalizowała się już w jego muzyce.

Posłuchajcie uważnie jego „Harnasi", — znajdziecie tam „Zbójnickiego" i „Chmiela", w wyglądzie pierwotnym, czyli oparte na tej gamie „słowiańskiej", jak również fragmenty, gdzie Szymanowski boryka się z techniką tej gamy.

Mam wrażenie, że w imię pełnego wypowiedzenia się naszego Ducha, winniśmy przyjąć moje założenie, że jesteśmy pierwszym Narodem Wschodu, nie zaś ostatnim Zachodu.

Wierzę głęboko, że tak jest, jednak, o ile się nawet mylę w moich przypuszczeniach tej polskiej wschodniości, kto wie, czy jej dowody nie należy choćby sfałszować, jak to zrobił dla swoich wielkim sercem Vaclav Hanka, budząc w ten sposób indywidualność Narodu.

Być może, że jest to tylko mrzonka, ale stanowi ona przewodnią ideę całego mojego życia; — być może, że my jesteśmy napiętnowani na zawsze jako naród pawia i papugi, szczególniej papugi, i ci, którzy przypominają sobie prawdziwe oblicze Narodu, niosąc własne słowo, skazani są na ukamienowanie lub też na przemilczenie?

A jednak wierzę, że znajdę w Polsce ludzi uczciwych i mądrych, nie olśnionych efemerydami „mody", którzy ocenią sprawiedliwie moje dążenia i którzy pójdą moją drogą odrodzenia Ducha Narodu.

Dubrovnik, 7. X. 1937.

Stefan Śledziński Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

III

Sprawom płyty gramofonowej poświęcono stosunkowo nie wiele uwagi. Dwa referaty, które wygłosili André Schaeffner i Piero Coppola zawierały jednak kilka interesujących momentów. Zwłaszcza dojrzałym do realizacji wydaje się projekt założenia publicznych dyskotek, gdzie można by wypożyczać interesujące płyty, których zakup wciąż jeszcze przekracza możliwości jednostek. Płytoteki te powinny gromadzić starannie wybrany materiał arcydzieł muzyki artystycznej, oraz udostępnić szerszym rzeszom publiczności zbiory etnograficzne płyt, zawierających bezcenne skarby muzyki ludowej, dziś znajdujące się tylko w pracowniach naukowych. Na zanotowanie również zasługuje pogląd na płytę, jako na środek wyłącznie pomocniczy, jej zadaniem jest „notowanie, przechowywanie, rozpowszechnianie". Ze względu na czynnik przestrzeni, konieczny do realizacji wielkich dzieł symfonicznych czy operowych, płyta ma charakter raczej redukcji, raczej użytkowy, społeczny, niż artystyczny. Co najwyżej w zakresie muzyki kameralnej może być uważana za coś zastępczego. Do takiego jednak znaczenia w sztuce muzycznej, jak np. fotografia w plastyce — płyta jeszcze nie doszła; muzyka z płyt wciąż jeszcze jest czymś wtórnym, skrótem, transkrypcją, nie dziełem sztuki.

Kilkanaście referatów wraz z dwiema projekcjami poświęcono muzyce filmowej. Obok rozważań technicznych, podanych zresztą w wielkich skrótach, oraz historii współpracy muzyka ze scenarzystą i reżyserem w filmie dźwiękowym — największy nacisk położono na muzyczną awangardę w filmie.

Muzyka, która za czasów filmu niemego spełniała w najlepszym razie rolę czynnika towarzyszącego akcji filmowej, o ile nie służyła po prostu do zagłuszenia szmeru aparatu projekcyjnego — po wynalazku filmu dźwiękowego nie stała się w nim równouprawnionym czynnikiem, lecz nadal jest dodatkiem, służącym do powiązania poszczególnych scen filmu, a zwłaszcza do wypełnienia miejsc o słabszym napięciu akcji. Jeszcze wciąż nie ma współpracy między scenarzystą, reżyserem i kompozytorem, jako równorzędnymi współtwórcami filmu dźwiękowego, a „tyrania" reżysera nie pozwala kompozytorowi na rozwinięcie swych planów, na stworzenie w ramach całości z muzyki filmowej dzieła skończonego artysytcznie. Muzyka w filmie dźwiękowym nie odnalazła swego prawdziwego stylu i nie wyczerpała swych możliwości. Dopóki będzie tylko doczepioną do akcji i nie będzie współdziałać w jej rytmicznym rozwoju, stanowiąc istotny czynnik emocjonalny filmu, można mówić, że nic się nie zmieniło od czasów filmu niemego, gdzie wreszcie były też próby komponowania specjalnej muzyki do filmu. To współdziałanie muzyki z akcją filmu nie ma się wyrażać w niewolniczym towarzyszeniu poszczególnym, drobnym momentom akcji, muzyka nie ma też wysuwać się na plan pierwszy.

Poparte projekcjami filmowymi, których oczywiście nie sposób streścić, tezy powyższe zyskiwały na wyrazistości, wykazując zwłaszcza, jak nie odpowiednia reżyseria może popsuć najlepsze pomysły muzyczne, i jak z drugiej strony w ramach współpracy racjonalnej reżysera i kompozytora muzyka w filmie może urosnąć do roli czynnika kształtującego wewnętrzny rytm filmu (Night Mail z muzyką Brittena, Fossa degli Angeli z muzyką Masettiego, Provincia — G. Tailleferre).

Michał Kondracki

V MIĘDZYNARODOWY FESTIVAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W WENECJI (BIENNALE)

W stylowej sali teatru Goldoni w Wenecji odbył się piąty Festival Muzyki Współczesnej (Biennale), w którym brało udział kilkanaście narodów.

Trzeba wyjaśnić, że międzynarodowe festivale muzyki współczesnej w Wenecji są zorganizowane przez rząd włoski i nie mają nic wspólnego z festivalami o podobnej nazwie Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, odbywającymi się co roku w innym mieście Europy. Festivale weneckie są całkowicie niezależne od jakiejkolwiek centrali międzynarodowej i podlegają jedynie i wyłącznie italskiej organizacji muzycznej. Imienne zaproszenia wystosowywane bywają bezpośrednio do kompozytorów samych. Na czele komitetu wykonawczego Festivalu stoją: A. Casella i M. Corti; **w ich rękach spoczywa też pełna inicjatywa i całkowita odpowiedzialność za ułożenie programu i jego zrealizowania, jak również troska o ogólny poziom i przebieg święta muzycznego.**

Już sam fakt zaproszenia na tegoroczny Festival do Wenecji kompozytorów tej miary co Igor Strawiński, Igor Markiewicz, Darius Milhaud, jako dyrygentów własnych dzieł, świadczy o bardzo szerokim rozmachu imprezy festivalowej. Jeżeli do tego dodać pierwsze wykonanie utworów Schönberga, Béli Bartóka, Prokofiewa, Pieti'ego, Dollapiccoli, Malipiero, Alfano, de Falli, Szymanowskiego i wielu innych — obraz muzyczny V Festivalu wypadnie imponująco.

Muzycy italscy postarali się o nadanie jaknajwiększego blasku całemu świętu muzycznemu: uzyskali protektorat W. Księżny Marii Piemonckiej, która przybyła na dwa ostatnie koncerty, stworzyli komitet honorowy z udziałem wybitnych ministrów (Kultury Narodowej, Oświecenia Publicznego), mężów stanu i przedstawicieli arystokracji rodowej, zaprosili całe dowództwo in corpore 2-ch angielskich krążowników, stojących w porcie weneckim i t. d. Dzięki temu zarówno na koncercie inauguracyjnym jak i na 2-ch ostatnich były komplety, i to złożone z samej śmietanki towarzyskiej Italii.

Festival zainaugurował Jean Françaix swoim koncertem fortepianowym, omówionym już obszernie na łamach „Muzyki Polskiej" w sprawozdaniu z Festivalu Międz. Tow. Muz. Współcz. w Paryżu. Punktem kulminacyjnym pierwszego koncertu symfonicznego było pierwsze wykonanie „Muzyki na instrumenty smyczkowe, celestę i perkusję" Béli Bartóka. Utwór ten pod każdym względem zasługuje na szersze omówienie. Rozpoczyna się Andante

tranquillo niesamowitym pianissimo szeroko podzielonych instrumentów smyczkowych. W operowaniu divisi i technice orkiestry smyczkowej okazał się B. Bartók mistrzem najwyższej klasy. Narastanie dynamiczne zostało przeprowadzone w sposób zdumiewający. W następnym Allegro zjawiają się już dobrze znane elementy dzikości rytmicznej, tak bardzo charakterystyczne dla twórczości Bartóka i wielce znamienne dla jego stylu. Do niezwykle oryginalnych momentów należy duet ksylofonu i kotłów na początku III części. Fina ł„Muzyki" jest olśniewającym popisem techniki i temperamentu, przywołującym na myśl słynne Allegro Barbaro tegoż autora. Sukces utworu Béli Bartóka był ogromny. Dyrygował F. Previtali.

Na tym samym koncercie wykonana została Suita S. Prokofiewa „Porucznik Przecinek", oparta na ilustracji do filmu pod tym samym tytułem. Trudno brać poważnie ten dość popularny i niewybredny w stylu utwór mistrza rosyjskiego. Raczej należało by się dziwić wyborowi komitetu festivalowego. A może Prokofiew nic lepszego i wartościowego ostatnimi czasy nie stworzył? Czyżby dekadencja, cechująca najnowszą twórczość Strawińskiego i Milhauda — o której za chwilę będzie mowa — miała by dotknąć także i Prokofiewa?

Nie przesądzając na razie tej sprawy, warto rozpatrzeć współczesną twórczość włoską, bardzo bogato i obficie reprezentowaną na omawianym festivalu. Aż 17 współczesnych kompozytorów włoskich brało w nim udział (nie licząc 8 dawnych kompozytorów XVI i XVIII wieków). Pierwsze miejsce zajął bezspornie Luigi Dallapiccola, awangardowy muzyk, mocno popierany przez sfery oficjalne. Trzeba przyznać, że sprawił on bardzo przyjemną niespodziankę. Po 3-ch „Hymnach" na 3 fortepiany, wykonanych na tegorocznym Festivalu Muzyki Współczesnej w Paryżu (w dodatku nagrodzonych na międzynarodowym konkursie w Szwajcarii w r. ub.), spodziewać by się można po Dallapiccoli rzeczy raczej słabych. Tymczasem niespodziewanie „Trzy Hymny na głos solowy z tow. orkiestry kameralnej" okazały się pierwszorzędne. Składają się one z trzech części, opierając się na przepięknych starowłoskich tekstach religijnych. Element deklamacyjny, wyrażający się w niezwykle głębokim ujęciu i wczuciu się w słowa, wybija się na plan pierwszy. Dallapiccola okazał się mistrzem nielada w trudnej dziedzinie wokalnej. Potrafił on dać, jako rodowity Włoch, to co zwie się bel cantem, nie wpadając jednak ani na chwilę nie tylko w banał, ale nawet w żaden szablon. Subtelna politonalność, którą operuje autor, dwupłaszczyznowość faktury instrumentalnej i wokalnej, pozwoliła mu na oddzielenie linii śpiewu, rządzącej się własnymi prawami od całego skomplikowanego aparatu harmonicznego i instrumentalnego. Dzięki temu udało się autorowi osiągnąć rzadką przejrzystość i niematerialność dźwięku oraz niezwykłą lekkość w budowie utworu, który w pełni zasługuje na określenie go mianem pięknego. Madonna Dallapiccoli — to prawie ta sama, znana z dzieł Giotta i Rafaela, o cudnej polichromii barw renesansowych, ubrana jednak w całkowicie nowoczesną szatę. Dallapiccolę można uważać za typowego przedstawiciela współczesnej italskiej sztuki, wychowanego na kulturze włoskiego odrodzenia. Jako muzyk nawskroś współczesny, potrafił on połączyć te odmienne i pozornie dalekie od siebie elementy: starowłoską kulturę z dzisiejszym bogactwem zarodków technicznych. W każdym razie o „Hymnach" powiedzieć

można, że stworzyć je mógł tylko Włoch, i że stanowią one bardzo cenną pozycję w dorobku współczesnej muzyki światowej.

Inne utwory italskich kompozytorów, wykonane na Festiwalu w Wenecji, nie wzniosły się do wyżyn, osiągniętych przez Dallapiccolę. Drugi koncert na fortepian i orkiestrę V. Pieti'ego nie wprowadził nic nowego do tego działu literatury muzycznej. Odegrany dobrze przez M. Meyer pod dyrekcją autora minął bez większego wrażenia. „De Profundis" Malipiera na głos, fortepian i altówkę mogło sprawić raczej zawód tym, którzy oczekiwali wielkiego dzieła od znakomitego mistrza włoskiego. Podobnie „De Profundis" Il. Pizzeti'ego na chór a capella nie było żadną rewelacją.

Nie lepiej wypadły Wariacje na orkiestrę „Pagine di Ramon" G. Jachino, „Pieśni ludowe Lombardii" G. Javazzeni, „Liryki" na głos z fortepianem M. Labroca, Sonatina na wiolonczelę i fortepian R. Masserini'ego i pieśni „Biribu, occhi di rana" na baryton z tow. kwartetu smyczkowego, zbliżone chwilami nastrojem do „Dybuka", opery tego samego autora. Zupełnie banalnym okazało się Concertino na harfę, kwartet smyczkowy i trzy klarnety M. Cartelnuovo-Tedesco, nieciekawym „Morte e deificazione di Dafni" A. Veretti'ego. Natomiast przyjemne do słuchania były „Dwie Liryki" do słów Tagore'go na sopran i dziewięć instrumentów F. Alfano (który dokończył i zinstrumentował „Turandota"), oczywiście pisane pod silnym wpływem Puccini'ego. Zawiodły także „Dwie Inwencje" na fortepian i małą orkiestrę młodego G. Gorini'ego, „Trzy Liryki nieznanego autora" w opracowaniu R. Castagnona, Koncert V. Mortari'ego na kwartet i małą orkiestrę i Serenada G. Salviucci'ego na dziewięć instrumentów.

Niezawodna natomiast okazała się stara wenecka szkoła — dawna muzyka instrumentalna XVI i XVII w.: Sonata na fortepian G. Gabrieli'ego (w opracowaniu instrumentalnym Fr. Steina), „Passio sacre" — Motet 4-głosowy F. D'Ana, „Le gru" — Frottola 4-głosowa M. Pesenti'ego, „Chi de Gagliarda", Villanesca 4-głosowa B. Donato. „Dolcementa dormira la mia clori" Madrygał 5-głosowy C. Monteverdiego. „A un Giro sol de bagli occh. lucen." Madrygał 5-głosowy C. Monteverdi'ego i „Chóry z Edypa króla Sofoklesa" Gabrieli'ego w opracowaniu chóralnym i instrumentalnym F. Liuzzi. Śpiewały doskonałe chóry z Triestu pod dyrekcją świetnego muzyka Antoniego Illenberga. Orkiestrą dyrygował Mario Rossi. Ciekawym punktem programu tego koncertu był nieznany dotychczas koncert skrzypcowy z tow. orkiestry smyczkowej A. Vivaldi'ego, odkryty w bibliotece nowojorskiej i opracowany „à la Bach" przez Alfredo Caselle.

Również „odkryty" i lansowany przez Casellę młody kompozytor egzotycznie amerykański Roy Harris swym Triem na fortepian, skrzypce i wiolonczelę szczególnego zainteresowania nie wywołał. Słabo wypadło Divertimento na orkiestrę kameralną Larssona (Szweda) i Sekstet (na flet i kwintet smyczkowy) oficjalnego przedstawiciela hitlerowskich Niemiec, twórcy z typu t. zw. mózgowców i formalistów.

Fantazja „Baetica" na fortepian M. de Fally (napisane dla A. Rubinsteina) okazała się nudną kompozycją bez porównania słabszą od innych dzieł mistrza hiszpańskiego.

Zupełny zawód sprawił D. Milhaud swoją „Suitą Prowansalską" — przeraźliwie banalną muzyką w stylu „pompier".

Jednym z ciekawszych momentów w programie Festivalu było pierwsze wykonanie ostatniej Suity na 7 instrumentów Arnolda Schönberga, kapitalnie odegraną przez grupę instrumentalną z Wiednia. Faktura nowego utworu twórcy systemu dwunastopółtonowego nie przynosi żadnych niespodzianek i nie zdradza żadnych zmian w stylu muzycznym autora „Pierrot lunaire".

Trzecia Sonata fortepianowa i dwa Mazurki (op. 80 nr. 16 i op. 62 nr. 2) Karola Szymanowskiego wykonane in memoriam przez dobrego pianistę Mieczysława Horszowskiego wypadły nieco blado, prawdopodobnie wskutek tropikalnej temperatury panującej na sali koncertowej.

Rewelacyjnym dziełem, dla którego warto było przyjechać do Wenecji i wysłuchać 6-ciodniowy festival, okazała się Suita baletowa Igora Markiewicza „Odlot Ikara", napisana w 1932 roku dla S. Lifara. Trudno jest zdefiniować rodzaj muzyki Markiewicza. To jedno pewne — że Markiewicz obok Berga jest największym nowatorem z „prawdziwego zdarzenia" w Europie (jeśli nie brać pod uwagę Schönberga i Háby). Partytura „Odlotu Ikara" jest skończonym arcydziełem, o fakturze dość prostej, ale niezwykle precyzyjnej, wypracowanej w najdrobniejszych szczegółach (o stopniu precyzji traktowania orkiestry przez Markiewicza może świadczyć fakt, że żąda on specjalnego rozmieszczenia instrumentalistów; poza tym wprowadza on szereg zupełnych nowości, jak n. p. dwa flety, nastrojone o ćwierć tonu różnicy, dużo oryginalności w smyczkowych instrumentach i t. p.). To monumentalne dzieło 20-letniego kompozytora zasługuje na szerokie omówienie. Wbrew programowym podtytułom („Dzieciństwo Ikara" „Odlot", „Śmierć Ikara") i bezsprzecznie opisowemu charakterowi utworu, muzyka Markiewicza jest najzupełniej doskonałą samowystarczalną i zamkniętą w sobie całością. Jak Alban Berg potrafił za pomocą surowych form klasycznych zilustrować muzycznie skomplikowaną sceniczną akcję „Wozzecka", nie wychodząc ani na chwilę po za ramy ściśle symfoniczne, tak i Igor Markiewicz dał najczystszy wzór absolutnej muzyki, przystosowanej do pewnej określonej akcji. „Odlot Ikara" można by nazwać „akcją symfoniczną".

Skąd pochodzi siła sugestywna muzyki Markiewicza? Autor „Rebusu" i ‚Raju utraconego" jest nie tylko szczerym i głębokim muzykiem, lecz również poetą i filozofem-myślicielem w jednej osobie. Nie jest on ani zimnym mózgowcem, ani bezdusznym eksperymentatorem, lecz płomiennym poszukiwaczem nowych wartości muzycznych i namiętnym odkrywcą nieznanych dotychczas problemów akustycznych. Punktem wyjścia dla rozumowań Markiewicza były — alikwoty. Analizując różnicę brzmień małej sekundy, wielkiej septymy, zwiększonej oktawy i oktawy plus wielkiej septymy doszedł do własnego, osobliwego systemu ćwierćtonowego. Nie na tym jednak polega wielkość Markiewicza. Wybitny talent jego potrafił z szeregu przesłanek teoretycznych stworzyć przepiękne o nieprzemijającej warości dzieło sztuki o tak kunsztownej „robocie", że wzbudza uczucie najszczerszego podziwu i uwielbienia dla jego młodego autora. 20-letni

Markiewicz — to stary, doświadczony mistrz. Gdy jego Ikar zabiera się do lotu, to tematy, eksponowane we wstępie dzieła, nabierają tak plastycznego wyrazu i tak sugestywnej siły, że pochłaniają bez reszty i tak skupioną uwagę słuchaczy. Do najciekawszych momentów partytury należy fragment, w którym ruch orkiestrowy tutti urywa się raptownie (po ostrym przygotowaniu dynamicznym) i na placu pozostaje tylko sam fortepian, trzymając zwykłą wielką tercę. Efekt ten, niezwykle prosty, wywiera wrażenie niesamowicie silne. Śmierć Ikara i wiadomość o jego zgonie wyrażona jest przejmująco prostymi środkami muzycznymi. Pustymi kwintami w G-dur kończy się to dzieło, i w chwili zerwania ostatniego akordu w pianissimo, fortepian uderza niską oktawę B. Znów nowość nie napotykana dotychczas. Subtelny i pełny wyrazu mistrzowski chwyt.

W muzyce Markiewicza dały by się odnaleść dalekie odgłosy „Święta Wiosny", ale całkowicie zindywidualizowane. W „Odlocie Ikara" można by się dopatrywać częściowo kontynuowania twórczej linii Strawińskiego z epoki „Sacre", idącej jednak raczej w kierunku zlekka dotkniętym przez Skriabina w „Prometeuszu". Są to jednak tylko słabe sugestie. Twórczość Markiewicza, pełna głębokich oddechów i wspaniałych wzlotów nie da się ująć w żadne utarte kategorie ani zamknąć w żadne gotowe formułki. Język jego — jest mową artysty i poety najwyższej klasy.

Do tych hymnów pochwalnych na cześć Markiewicza — kompozytora należy dołączyć słowa najgorętszego uznania dla Markiewicza-kapelmistrza, który jest naprawdę urodzonym dyrygentem, już poważnie rutynowanym dzięki solidnym studiom u Scherchena i — co wynika samo przez się — idealnym interpretatorem własnych dzieł.

Jakże smutno jest pisać o ostatnim balecie Igora Strawińskiego „Partia kart" po przeżytych, niezapomnianych wrażeniach pisarza partytury Markiewicza. Umyślne szukanie banału, zabawianie się w Rossiniego, Webera, Czajkowskiego, Verdiego — o to co stanowi treść muzyczną nowego dzieła największego — jak dotychczas — kompozytora i nowatora w Europie. Strawiński w „Jeu des cartes" opowiada z upodobaniem stare kawały, które niestety, poza nim samym nie bawią prawie nikogo. Gorzej. Na sali wśród słuchaczów, rozlegają się raz po raz dyskretne śmiechy: to rodowici Włosi, poznając w wyczynach Strawińskiego żywcem zapożyczone fragmenty z „Cyrulika" lub „Freischütza" z pobłażliwością i zrozumiałą wyrozumiałością przyjmują początkowo te dowcipy. Po pewnym czasie zaczyna to jednak nużyć. Mało kogo może interesować nienaganna, jak zwykle u Strawińskiego robota orkiestrowa, mistrzowskie chwyty instrumentalne, których jest zresztą w tej partyturze znacznie mniej, niż w poprzednich dziełach twórcy „Symfonii Psalmów". Czy Strawiński się wypisał, czy uważa, że stać go nawet na pisanie przeciętnych utworów muzycznych o niewybrednych temacikach (błahych, nie mających żadnego związku ani z indywidualnością Strawińskiego, ani z jego epokowym stanowiskiem w muzyce współczesnej, opartych na elementarnych, najzupełniej tonalnych funkcjach harmonicznych — niewiadomo. Jest tu jakieś zasadnicze nieporozumienie artystyczne: albo Strawiński zażartował sobie za mocno ze wszystkich, nie wyłączając nawet siebie samego, albo — po-

prostu zbłądził. Przywykliśmy do tego, że każdy, zarówno sceniczno-baletowy utwór mistrza rosyjskiego (obecnie naturalizowanego francuza) przynosi jakieś nieprzemijające, konkretne wartości muzyczne. Tak było z „Pietruszką" i „Świętem wiosny", „Ptakiem ognistym", „Weselem", „Lisiczką", „Apollonem", „Historią żołnierza" nawet „Pocałunkiem wróżki", nie mówiąc o „Królu Edypie", ‚Persefonie" i tylu innych. Na tle dotychczasowego — przebogatego i arcyróżnorodnego dorobku twórczego Strawińskiego — partytura „Jeu de Cartes" jest absolutnie niezrozumiała. Słabizny muzycznej nie można usprawiedliwić, ani rodzajem scenariusza (choćby najbardziej frapującego) ani wymogami scenicznymi. To, że na scenie tańczą karty, że się rozgrywa partia pokiera (ponoć po mistrzowsku ułożona) i że Strawiński ma już pod 60-tkę, to wszystko wcale nie tłumaczy faktu napisania przez niego muzyki baletowej, w której jest i Rossini, i Verdi i Czajkowski, i humor i łatwizna — tylko Strawińskiego jest najmniej. Niema coprawda stałej recepty na wielkość Strawińskiego. Zgoda. Ale w takim razie nie należy poważnie traktować partytury „Jeu de cartes" ani nie wykonywać jej na estradzie. Być może, że „w tłoku", jako ilustracji dobrego i dowcipnego widowiska scenicznego można tej muzyki słuchać bez przykrości. Na sali koncertowej jednak razi wszystkich szczerych i prawdziwych wielbicieli geniusza autora „Pietruszki".

Nie miejsce tu na doszukiwanie się powodów upadku artystycznego Strawińskiego. Mnóstwo przyczyn mogło się na to złożyć. Jedną z ważniejszych jest, zdaje mi się, chęć upodobnienia się do muzyków zachodnio-europejskich przez sztuczne naginanie się do ich stylu. Podobny eksperyment (zupełnie zresztą niepotrzebny) rozpisania sonaty fortepianowej à la Mozart już raz Strawińskiemu zupełnie się nie powiódł. Obecnie historia się powtórzyła tylko w innych dekoracjach: muzyka napisana à l'italienne dała w rezultacie — bluff.

Sprawozdanie z V Festivalu Weneckiego było by nie kompletnym, gdyby nie wspomnieć o świetnym młodym kapelmistrzu italskim Nino Sanzogno który dyrygował III koncertem festivalowym, w którego programie znajdowały się m. in. omówione już „Hymny' Dallapiccoli. Debiut N. Sanzogno w Paryżu na tegorocznym Festivalu Muzyki Współczesnej wypadł bardzo interesująco. II Symfonia Malipiero miała w osobie młodziutkiego lecz wybitnie utalentowanego kapelmistrza pierwszorzędnego interpretatora. Podczas festivalu weneckiego doskonała opinia o N. Sanzogno nie tylko się utrwaliła, lecz pogłębiła po nowym szeregu świetnie wykonanych dzieł. Uczeń Scherchena, z pochodzenia wenecjanin, dwudziestokilkuletni Nino Sanzogno, posiada wszelkie dane do zrobienia kariery w stylu Toscani-ni'ego lub de Sabata. Jest nadzieja, że usłyszy go może w przyszłości i Warszawa, jak również i wielkiego kompozytora i dyrygenta w jednej osobie — Igora Markiewicza.

Niech to pobożne życzenie zakończy pełnym nadziei akordem nieco przydługie sprawozdanie z przebiegu festivalu weneckiego.

POWSZECHNY FESTIVAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE

Był to pierwszy eksperyment tego rodzaju urządzony w Polsce na tak wielką skalę. Eksperyment nie we wszystkich dziedzinach udany, jednakże na odcinku muzycznym pod pewnymi względami nawet rewelacyjny. Po raz pierwszy zdarzyło się w Warszawie, że przez 8 dni z rzędu sale koncertowe były wypełnione publicznością uważną, bezpośrednią, chciwą muzyki i szczerą w swoich reakcjach. Że na prowincji kryją się główne zasoby muzykalnego społeczeństwa, wykazywała to już dawno praktyka Ormuzowa. Jednakże podczas koncertów Festivalowych nie tylko publiczność przyjezdna była nowym nabytkiem. Nie mniej interesujące było zjawienie się ludzi z Warszawy, których dotąd nie widywało się na koncertach, nawet na Konkursach Chopinowskich. Widocznie społeczeństwo potrzebuje jakichś szczególnych bodźców, specjalnych atrakcji, by pójść na koncert i możliwie, że systematycznie organizowane Festivale potrafią z czasem przyciągnąć tych ludzi na stałe do muzyki.

Program imprez muzycznych Festivalu warszawskiego miał dawać możliwie najpełniejszy obraz polskiej muzyki i trzeba przyznać, że jak na nasze trudne warunki zrobiono badzo dużo. Zmobilizowano wszystko, co możemy mieć w tej chwili najlepszego: chór ks. Gieburowskiego, jako najwspanialszy zespół chóralny w Polsce, obok niego szereg innych chórów, które w obecności takiego rywala, miały bodziec do pokazania swoich najlepszych możliwości, orkiestrę Polskiego Radia z Grzegorzem Fitelbergiem na czele, nie zastąpioną w repertuarze współczesnym. Temu zespołowi dzielnie sekundowała orkiestra Filharmoniczna. W Festivalu wzięli udział niemal wszyscy najwybitniejsi wykonawcy polscy obecni w kraju i obok ustalonych sław wielkie oklaski zbierali również przedstawiciele pokolenia młodszego i najmłodszego.

Repertuar koncertów pomimo pewnych drobnych usterek ułożony był bardzo wszechstronnie i dawał istotnie dość pouczającą syntezę całej muzyki polskiej. Być może jedynie epoka przedchopinowska była zaniedbana. Byłoby bardzo odpowiednie, by z okazji festivalu wystawiono którąś z oper Kurpińskiego. Ale o operach lepiej nie mówić. Teatr Wielki swoim zwyczajem nie popisał się na Festivalu i nie zdobył się na nic inego poza „Halką" i „Strasznym Dworem".

W muzyce instrumentalnej i chóralnej czasy najstarsze reprezentowały utwory: Wacława z Szamotuł, Leopolity, Mikołaja z Krakowa, Gomółki. Wiek XVII, XVIII był reprezentowany przez Jarzębskiego, Pękiela, Mielczewskiego, Zieleńskiego, Różyckiego, Gorczyńskiego. Obok obficie uwzględnionej twórczości dwu głównych romantyków Chopina i Moniuszki usłyszeliśmy również kwintet Zarębskiego, a nawet epoka późnego neoromantyzmu, w której nie wiele czym możemy się pochwalić, była szczegółowo potraktowana (utwory Noskowskiego, Żeleńskiego, Paderewskiego, Niewiadomskiego, Nowowiejskiego). Epoka „Młodej Polski" była przedstawiona przez utwory najcharakterystyczniejsze: „Odwieczne pieśni", „Koncert skrzypcowy" i „Epizod na maskaradzie" Karłowicza, „Stańczyk" i nie-

zbyt odległy od niego stylistycznie „Koncert fortepianowy" Różyckiego, „II symfonia" Szymanowskiego. Niezwykle obficie jak na nasze warunki uwzględniona była twórczość autorów współczesnych począwszy od starszej grupy: Szopski, Maliszewski, Kazuro, Morawski, Sikorski, Lefeld, poprzez młodszych stylem: Szymanowski (pierwszy naprawdę bardzo dobry koncert poświęcony twórczości Zmarłego Mistrza), Maklakiewicz, Perkowski, Łabuński, Szeligowski, Wiechowicz, Woytowicz, Marek, aż do najmłodszych Palestra, Szaławskiego, Maciejewskiego, Panufnika, Ekiera. Przy tak obfitym uwzględnieniu najnowszej polskiej twórczości dziwi trochę brak takich nazwisk jak Kondracki, i t. d. Nie brak było natomiast muzyki popularnej, której poświęcono cały koncert z dziełami Rybickiego, Popiela, Nawrota i Rudnickiego.

Wrażenie ogólne, jakie pozostawił Festiwal, należy dzielić jako dodatnie i eksperyment można uważać za udany. Powinno to być pobudką do częstszego urządzania podobnych imprez.

Kostanty Régamey

SPRAWOZDANIA

Adolf Chybiński: Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. Odbitka z czasopisma Ziemia Czerwieńska, Rocznik II, zesz. 1 i 2. Lwów 1936, str. 46.

Przy różnych sposobnościach nieraz bardzo dobitnie podnosi się niezwykle ważny udział kresów wschodnich, zwłaszcza zaś Ziemi Czerwieńskiej w ogólnym rozwoju i dorobku polskiej kultury. Bo też we wszystkich dziedzinach sztuki od najdawniejszych czasów aż po wiek XX napotykamy ustawicznie na wybitne postacie, które wyszły właśnie z tej ziemi.

„Ziemia Czerwieńska", organ lwowskiego oddziału Pol. Tow. Hist., wzięła sobie przede wszystkim za zadanie wszechstronne uwydatnienie tej roli kulturalnej naszych kresów w dziejach Polski.

Praca prof. A. Chybińskiego przedstawia wycinek z udziału ziemi czerwieńskiej w budowie staropolskiej kultury muzycznej. Rozważania swe poświęcił autor trzem wybitnym i zasłużonym jednostkom w dziejach polskiej muzyki XV i XVI wieku: jednemu z pierwszych polskich humanistów Grzegorzowi z Sanoka, Sebastianowi z Felsztyna oraz Marcinowi Leopolicie.

W studium swym prof. A. Chybiński zebrał krytycznie wszystkie dotychczasowe wyniki badań swoich i obcych nad tymi trzema postaciami, podał je nowej i wyczerpującej rewizji naukowej z uwzględnieniem swoich późniejszych poszukiwań i dał w nim, zgodnie ze swym celem, po raz pierwszy taką całość, odnoszącą się specjalnie do dziejów muzycznych ziemi czerwieńskiej w XVI stuleciu.

Szeroko, stosownie do obecnych możliwości naukowych, zakrojone tło kulturalne w związku z każdą z trzech postaci spowodowało, że studium jest żywe i zajmujące.

I tak niewyraźna dotychczas w swym znaczeniu dla przyszłego rozwoju polskiej kultury muzycznej postać Grzegorza z Sanoka nabrała, dzięki odpo-

wiedniej i nader wnikliwej interpretacji szczegółów, które w biografii Kallimacha odnoszą się do muzycznych zainteresowań Grzegorza z Sanoka, kolorów prawdziwego życia. Autor doszedł do wniosku, że Grzegorz był prawdopodobnie w ogóle pierwszym Polakiem, jaki poznał (w czasie swego pobytu we Włoszech) dzieła Dufay'a, przedstawiciela 1-szej szkoły niderlandzkiej, przy czym wskazał też równocześnie jakiego w ogóle typu kultura muzyczna (nb. włosko-niderlandzka) mogła kształcić umysł przyszłego arcybiskupa lwowskiego. Autor przypuszcza jednak w końcu, że kult muzyki na jego dworze we Lwowie (1451—1477) nie wykraczał zapewne poza najbliższe mu grono przyjaciół.

Już z początkiem XV w. zmiana nastąpiła o tyle na lepsze, że ziemia czerwieńska wydała wtedy muzyka o znacznie szerszym znaczeniu, t. j. Sebastiana z Felsztyna, którego losy życiowe związały z Felsztynem, Krakowem, Sanokiem i Przemyślem. Autor rozpatrzywszy wszystkie źródła, odnoszące się do biografii Sebastiana omawia następnie jego działalność w zakresie teoretycznym o charakterze pedagogicznym i kompozytorską, o charakterze kościelnym. Podnosi przy tym, że zaledwie trzy zachowane kompozycje Sebastiana, będące opracowaniami chorałowymi, nie mogą oczywiście stanowić podstawy dla oceny twórczości tego kompozytora, sławnego i wysoko niewątpliwie ówcześnie cenionego, skoro utwory jego przyjęto w r. 1543 do stałego repertuaru założonej wtedy kapeli rorantystów. W ocenie dzieł Sebastiana z Felsztyna kierował się autor zarówno tłem jego epoki, jak też ówczesnej muzyki kościelnej, dzięki czemu wskazał na właściwą ich wartość i znaczenie, unikając zbyt skrajnych i nieuzasadnionych poglądów innych badaczy.

Z kolei zajął się prof. A. Chybiński jednym z największych — obok Wacława z Szamotuł — mistrzów staropolskich XVI wieku, bezpośrednio związanym ze Lwowem: Marcinem Leopolitą. Trzeba tu znowu podkreślić ścisłą i wszechstronną krytykę dotychczasowych wszystkich interpretacji znanych dotąd źródeł literackich (Sz. Starowolski, Starczyński) i archiwalnych (w publikacji St. Tomkowicza), odnoszących się do biografii Marcina Leopolity i uzyskanie, drogą wyłączenia różnych błędów i sprzeczności (np. kwestia daty urodzin Leopolity i jego kształcenia się u Sebastiana z Felsztyna), optimum prawdopodobieństwa w tym względzie. Częściowa, stosownie do odkrytych źródeł, rekonstrukcja kultury muzycznej Lwowa oraz pełniejsza Krakowa, przedstawiają tło, na którym wyrasta organicznie postać Leopolity, kompozytora czterech zachowanych motetów i trzech mszy, pisanych w stylu późno-niderlandzkim. Znaczenie Leopolity wynosi autor b. wysoko, zwłaszcza jako twórcy mszy wielkanocnej, która — ze względu na olbrzymie zniszczenie polskiego dorobku muzykalnego z epoki renesansu — jest zatem „reprezentatywnym pomnikiem polskiej kultury i wiedzy muzycznej epoki renesansowej w wielkim stylu" i wśród staropolskiej muzyki polifonicznej z ery zygmuntowskiej. Przy omawianiu mszy paschalnej Leopolity autor powołuje się na specjalne studium o niej X. Dr. Hier. Feichta.

W zakończeniu swej niezwykle przystępnie i łatwo, mimo rozwiązywania trudnych problemów naukowych, napisanej pracy stwierdza autor, że warunki terytorialne i polityczne ziemi czerwieńskiej w XVII w. nie sprzyjały już

zbytnio ogólnemu rozwojowi kulturalnemu, a tym bardziej muzycznemu, to też nic dziwnego, że dopiero z końcem 17 i początkiem 18 w. występują na szerszą widownię kompozytorzy, zaznaczający znowu swe pochodzenie mianem „Roxolanus"

Dr. J. J. Dunicz

Ks. Zygmunt Olszewski, Msza c-moll. Nakład i własność autora, Włocławek 1936, str. 15.

Wobec małej produkcji na polu muzyki kościelnej każde nowe dzieło z tej dziedziny jest wielce pożądane, skoro przynosi wraz z sobą wartościowy nabytek artystyczny. Powyższa msza posiada jednak mało znamion, które by decydowały o jej prawdziwej wartości. W tym wypadku nie chodzi mi bynajmniej o oryginalność pomysłów, lecz o rzeczy zasadnicze, mianowicie o solidne opanowanie techniki kompozytorskiej i w związku z tym o zdobycie koniecznych wiadomości z zakresu kompozycji mszy, ponieważ w przeciwnym razie praca twórcza musi już z góry napotykać na nie dające się wprost pokonać trudności. Ze względu na powagę samego dzieła, jego przeznaczenie, oraz trudności związane z interpretacją liturgicznego tekstu słownego, nie wystarczającym jest opanowanie podstawowych zasad nauki harmonii, oraz słabe jedynie wyobrażenie o kontrapunkcie; szeroka bowiem rozpiętość formy wymaga już głębszej wiedzy, która by z jednej strony była regulatorem prawidłowego i świadomego rozmieszczenia sił tektonicznych w utworze, z drugiej zaś stała na straży ścisłości stylu kościelnego. U autora jest jednak niestety inaczej.

Dr. Józef Chomiński

Feliks Rybicki: Tańce Polskie. Suita I. Krakowiaki. Partytura na orkiestrę symfoniczną. Edition M. Arct, Varsovie 1937, str. 42 (czas trwania: 8 minut).

Zagadnienie dobrej muzyki popularnej jest u nas, wobec wielkiego dystansu, jaki dzieli t. zw. elitę muzyczną od szerokich sfer, sprawą szczególnej wagi, i głównie od umiejętnego rozwiązania tego problemu zależy możliwie najprędsze, a tak u nas niezbędne umuzykalnienie całego społeczeństwa. Są różne sposoby ujęcia tego problemu. Już pierwsza partytura wydana przez Arcta, „Mała Uwertura" Palestra przedstawia próbę rozwiązania zagadnienia popularyzacji muzyki współczesnej przez nadanie jej przystępniejszego charakteru. Wychodzące obecnie w tym samym wydawnictwie i w tej samej serii „Tańce Polskie" Rybickiego cechuje odmienne ujęcie. Chodzi tu odwrotnie o nadanie artystycznych i wartościowych ram muzyce w zasadzie swojej popularnej. Trzeba przyznać, że z zadania swego Rybicki wywiązał się bardzo dobrze.

Przede wszystkim sama koncepcja utworów. Przy stworzeniu dobrej muzyki popularnej, jedną z ważniejszych zasad kierowniczych musi być zwalczanie dancingowo-jazzbandowych szablonów. Wobec tego jednak, że chodzi tu o melodykę ogólnie dostępną i znaną, nieocenioną skarbnicą staje się twórczość ludowa. Należy jednakże się zastrzec, że opracowanie tej tematyki jest zasadniczo odmienne, niż w muzyce poważnej, gdzie folklor jest

obecnie tak bardzo modny. Tam jednak muzyka ludowa występuje jako nowy materiał dla rozwiązywania pewnych problemów formalnych, dla tworzenia muzyki nie mającej żadnych poularnych tendencji, częstokroć bardziej niedostępnej szerszemu ogółowi, niż muzyka niefolklorystyczna. Tu zaś muzyka ludowa jest właśnie więzią z szerszymi sferami, pozwalającą na dotarcie utworu do wszystkich, jest więc nie materialem, ale podstawą utworu. Opracowanie nie może jej zaciemniać, wychodzić na pierwszy plan. Równie nie wskazana jest w takich wypadkach wszelka powierzchowna, wywołana jedynie modą modernizacja utworu, gdyż opracowanie melodii jest tu tylko ramą, która nie może deformować muzyki, z zasady nie podlegającej zmianom mody. Wprawdzie może tu powstać zarzut, że ujmowanie melodyki ludowej w karby harmoniki dur-moll jest również pewną deformacją, ale wkraczamy tu w dziedzinę zagadnień formalnych ważnych dla muzyków, ale obcych dla ogółu, dla którego dotąd dur-moll jest wciąż jedyną „normalną" muzyką. To też wszelkie popularne utwory jeszcze nie mogą z tych ram wychodzić, a zwłaszcza jeśli chodzi o tak „tonalne" tematy, jak te, które wybrał Rybicki.

Zgodnie więc z tymi założeniami harmonizacja „Krakowiaków" jest „prawowierna" i przejrzysta. A że przy tym wszystkim utwór nie ma w sobie nic szablonowego ani wulgarnego, jest to zasługą talentu i smaku Rybickiego. Osiąga on to wrażenie przez barwną i gustowną instrumentację, o charakterze nawskroś symfonicznym, nie gardząc nawet pewnymi wyszukanymi efektami, jakkolwiek w zasadzie zachowuje pewną prostotę, mając na względzie nie tylko przystępność dla słuchacza, ale również łatwość wykonania. Pomysłowo i gustownie wprowadzony jest moment polifoniczny, oparty na imitacji, parokrotnie w efektowny sposób łączący ze sobą różne krakowiaki. Całość jest doskonale skomponowana i ma bardzo przejrzystą i dobrze rozplanowaną budowę. Można więc ten utwór określić jako wprowadzenie do muzyki popularnej metod symfonicznych, dzięki czemu podniesiona jest wartość utworu bez zatracenia jego charakteru popularnego i równocześnie przemycone są do muzyki lekkiej pewne zasady obowiązujące w muzyce poważnej.

K. R.

NA MARGINESIE SPRAWOZDANIA O NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH

(patrz: *Muzyka Polska* IX, str. 412).

W sprawozdaniu o powyższym Roczniku podpisanym literami J. Pr. znajduje się tak dziwna wiadomość, że nie wiedząc, czy polega ona na pomyłce autora niemieckiego artykułu, czy polskiego sprawozdawcy, spieszę na wszelki wypadek z jej sprostowaniem.

Oto słowa sprawozdawcy: „Następny artykuł, pióra M. André Pols'a, traktuje o pochodzeniu Beethovena. Punkt ciężkości studium tkwi w tezie, iż dziadek genialnego muzyka, Ludwik van Beethoven, urodził się nie

w Antwerpii, lecz w Mecheln w *Prusach wschodnich* (!!)". Nie mam niestety pod ręką Neues-Beethoven-Jahrbuch, a więc nie mogę sprawdzić na własne oczy tego geograficznego horrendum, jakim jest przetransportowanie belgijskiego — ściślej mówiąc — flamandzko-belgijskiego M a l i n e s (po niemiecku Mecheln) do Prus Wschodnich! — Wygląda to na jakąś niesamowitą mistyfikację, o ile nie jest zupełnie przypadkową pomyłką sprawozdawcy. Poza tym trudno wyjść z podziwu, że R. Pols, który swego czasu słusznie prostował błędne informacje biografa Léo de Burbure, zdecydował się w roku 1937-ym podać jako rewelacyjne odkrycie wiadomość, opublikowaną już na mocy autentycznych dokumentów równo dziesięć lat przedtem przez belgijskiego muzykologa M. R. v a n A e r d e w książce p. t.: *Les ancêtres flamands de Beethoven* (Malines, 1927). — Warto przytym zanotować, że dopełnieniem niejako i dalszym — analitycznym ciągiem owej pracy, jest książka E r n e s t a C l o s s o n: *L'Élément flamand dans Beethoven*, wydana w 1928 r. w Brukselli, a opierająca się na dokumentach przytoczonych w wydawnictwie van Aerde.

E. Closson, znakomity krytyk muzyczny, b. dyrektor (dziś już na emeryturze) słynnego królewskiego Muzeum Starych Instrumentów w Brukselli, analizuje w swej książce w sposób niezmiernie wnikliwy pierwiastki charakteru flamandzkiego w odniesieniu do osoby Beethovena i jego dzieł.

W kwestii zaś, która nas przede wszystkim interesuje — dokumenty zestawione przez van Aerde'a ustalają co następuje: pierwszym ze znanych przodków kompozytora jest M i c h a ł v a n B., urodzony w 1684 r. w M a l i n e s, z zawodu piekarz, który pozatym handlował obrazami i koronkami; jeden z jego synów L u d w i k (ur. w 1712 r.) był muzykiem, który już w 1733 roku znalazł się na dworze księcia Elektora Klemensa-Augusta w B o n n. Hipotezy, tyczące powodów owej emigracji są wyczerpująco przedstawione w książkach wyżej zacytowanych. Familia van Beethoven'ów osiedliła się na stałe w Bonn, doszła nawet do pewnych dostatków, a Jan, najmłodszy z synów owego starego Ludwika, był ojcem kompozytora.

Tyle w sprawie owego M e c h e l n — gwiazdy rodziny Beethovenów.

Przy sposobności warto może podać za van Aerde'm przekonywujące wyjaśnienie, na czym polegała niepewność bibliografów w odnalezieniu właściwego pochodzenia w Bonn osiadłej familii; wiadomo, że jedni biografowie wywodzili ją z Antwerpii, inni z Gandawy.

Faktycznie rzecz się tak miała: ów wspomniany powyżej przodek kompozytora Michał van Beethoven, piekarz i antykwarz, który na swych przedsiębiorstwach (wskutek wojennych czasów i „kryzysu") stracił duże sumy i miał się dostać do więzienia za długi, uważał za stosowne w roku 1741-ym zniknąć z horyzontu swej ojczyzny i pospieszył do Bonn, w nadziei, że znajdzie tam schronienie u swej rodziny. Ponieważ zaś rodzina ta z obawy odpowiedzialności sądowej nie miała wcale ochoty, nawet po śmierci Michała, zdradzać swego pokrewieństwa z „bankrutem z Malines", przeto wiadomość co do jej autentycznego pochodzenia długo się mogła utrzymywać w tajemnicy.

Dr. Henryk Opieński

BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny Bydgoszczy stoi pod znakiem dziesięciolecia Miejskiego Konserwatorium Muzycznego. Zapowiedziany jest szereg imprez, przyczym, wzorem lat ubiegłych kładzie konserwatorium nadal główny nacisk na akcję werbowania nowych rzesz miłośników żywej muzyki przez urządzanie bezpłatnych audycji. Metoda ta dała już bydgoskim salom koncertowym wiele nowej publiczności, która wychowana na dobrej muzyce nie prędko zapewne zerwie z nią kontakt.

To małe pozorne osiągnięcie, rozwiązujące w drobnym zakresie trudne, a powszechne dziś w Polsce zagadnienie muzycznej publiczności, jest już wystarczającym tytułem, by na swą dziesięcioletnią pracę na odcinku społecznym spoglądać dziś mogło Miejskie Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy z uczuciem zadowolenia i świadomością dobrze spełnionego obowiązku.

Praca wewnętrzna Konserwatorium przedstawia się z perspektywy lat dziesięciu, jako budujący przykład konsekwentnego realizowania ideałów, wytyczonych szkole w jej zaraniu. Założona przez Zdzisława Jahnkego, znalazłwszy uznanie i poparcie władz państwowych i komunalnych, rozwijała się poprzez wszystkie etapy i szczeble wyszkoleniowego programu, by stać się uczelnią, realizującą w pełnym zakresie wielostronne i wysokie postulaty, stawiane dziś szkołom muzycznym typu konserwatoryjnego. Personel nauczycielski, złożony w większej części z byłych wychowanków Państwowego Konserwatorium w Poznaniu, a zasilany przez dojeżdżających profesorów tejże uczelni (klasa instr. dętych, kontrabas, organy) gwarantuje jednolity kierunek pracy, normowany doświadczoną ręką długoletniej kierowniczki konserwatorium, Ireny Jalnikowej. Własny chór i orkiestra daje konserwatorium możność występowania na zewnątrz w koncertach symfonicznych i oratoryjnych, wypełniających poważną lukę w życiu muzycznym miasta, pozbawionym, jak dotąd, stałej, zorganizowanej orkiestry symfonicznej. Przy konserwatorium i pod jego kierownictwem powstało „Collegium musicum" jednoczące w sobie orkiestrę i chór kameralny, z głównym przeznaczeniem kultywowania muzyki dawnej. Pracując w dwu kierunkach: wewnętrzno-szkolnym i zewnętrzno-społecznym stało się Miejskie Konserwatorium Muzyczne w przeciągu ubiegłych lat dziesięciu ośrodkiem zdrowej kultury muzycznej, realizującym skutecznie na swoim odcinku wysoki program budowania gmachu narodowej kultury muzycznej.

* * *

Trzy imprezy koncertowe odbyły się w Bydgoszczy w okresie powakacyjnym. Pierwsza, to występ Cygańskiego Zespołu Chłopców z Budapesztu, którego, mimo dużego powodzenia, jakim się koncert cieszył, nie można jednak zaliczyć do rzędu imprez poważnych. Bardzo wysoki poziom wykazał natomiast koncert zespołu kameralnego Filharmonii Berliń-

skiej, występującego pod dyrekcją Hansa v. Bendy. Zespół wykonał utwory Händla, Haydna, Respighiego (b. interesujące opracowania starych tańców włoskich), oraz Schuberta. Wspaniała technika zespołowa tej małej orkiestry, bezwzględne podporządkowanie się wykonawców jednej koncepcji interpretacyjnej, zupełny brak intencji wirtuozowskiego popisu, oto wartości, które decydują o bardzo poważnych artystycznych osiągnięciach zespołu i sprawiają, że produkcji jego słucha się z najżywszym zainteresowaniem. Solistą w koncercie A-dur Haydna był Winfried Wolf, pianista młody, lecz dobrze opanowany, o pewnym wyczuciu haydnowskiego stylu.

Właściwą inauguracją sezonu koncertowego był zorganizowany przez miejscową Radę Artystyczno-Kulturalną koncert z udziałem Umińskiej i Małcużyńskiego. Umińska, dobrze już znana bydgoskiej publiczności z kilkakrotnych poprzednich występów, nie sprawiła i tym razem zawodu licznym entuzjastom jej sztuki. W urozmaiconym programie, złożonym z utworów klasycznych i romantycz (Vivaldi, Chausson, Albeniz, Andrzejowski, Młynarski) plastycznie uwypukliły się główne walory jej szczerego talentu: wielki i barwny ton, lśniąca technika smyczkowa, wyczucie dla muzycznej konstrukcji i zawsze głęboko wyczuta interpretacja. Ośrodkiem zainteresowania na koncercie był jednak przede wszystkim Małcużyński, który porwał słuchaczy młodzieńczym rozmachem, czystością techniki i dojrzałą, zdrową muzykalnością; polska pianistyka zyskała w nim niechybnie talent o wielkiej przyszłości. Artysta grał utwory Beethovena i Chopina.

Alfons Rösler

KATOWICE

Sezon koncertowy w Katowicach — właściwie jeszcze się nie zaczął. Mamy do zanotowania jedynie recital wokalny Jerzego Gardy oraz koncert młodocianej orkiestry cygańskiej czy węgierskiej z Budapesztu.

Nazwisko Jerzego Gardy posiada markę Skali Mediolańskiej, w której jakoby od wielu lat występuje. Nie wiem, czy należy do pierwszej, według opinii wielu, sceny operowej świata — przedstawia w każdym razie klasę poważną. Interpretacja jego nosi piętno kultury i muzykalności. Na czoło programu wysunę arię Figara z Cyrulika.

Orkiestra chłopców z Budapesztu robi bardzo sympatyczne wrażenie. Wszyscy oni posiadają wrodzone zacięcie, charakterystyczne dla muzyków węgierskich, do tego też stylu w lwiej części przystosowany był ich program. Niektórzy z nich, wykonawcy partii solowych — wykazali niejednokrotnie wysoki już poziom techniczny, piękny ton i nieraz przebłyski szczerego artyzmu — cóż, kiedy trudno było opędzić się wrażeniu, że stoją oni na progu nieuniknionej maniery, która pogrąży ich na zawsze w zamkniętym kole czardasza, z jego do znużenia jednostajnymi kontrastami. Inna kwestia, że nie wydawali się oni tą ewentualnością zbytnio zafrasowani.

Wydarzeniem o odmiennym charakterze, którego doniosłość trudno narazie ocenić — jest założenie pierwszego w Polsce liceum muzycznego przy

Śl. Konserwatorium Muz. w Katowicach. Według enuncjacji oficjalnych pierwszy rok ma być tytułem próby — już teraz można jednak z całą stanowczością stwierdzić, że próba się udała. Spontaniczna frekwencja wykazała, że liceum zapełniło dotkliwą lukę, jaka dawała się odczuwać zaawansowanym słuchaczom Konserwatorium, którzy nie mieli żadnej możności uzupełnienia braków swego wykształcenia ogólnego poza murami swej uczelni. Uniemożliwiało im to również otrzymanie pełnych dyplomów. Uruchomienie liceum usunie te trudności raz na zawsze. Już potworzyły się komplety, przygotowujące się do liceum na rok przyszły (oczywiście złożone z tych kandydatów, którzy nie mogli wykazać się „małą maturą", t. j. świadectwem dawnych 6 klas, lub złożeniem odpowiedniego egzaminu w roku bieżącym). Nie trzeba dodawać, że grono nauczycielskie zostało skompletowane z pośród czołowych sił pedagogicznych gimnazjów śląskich.

Wszystko więc przemawia za tym, że próba da wynik całkowicie dodatni i że wśród powodzi reform i nowości, nie zawsze szczęśliwych, którym od pewnego czasu ulegają instytucje szkolne w kraju — Śląskie Liceum Muzyczne jest zdobyczą pozytywną, posiadającą wszelkie zadatki trwałej żywotności.

Zasługę powstania liceum i jego organizacji przypisać należy znanemu z energii i wytrwałości w dążeniu do celu — dyrektorowi Śl. Konserwatorium Muzycznego, Faustynowi Kulczyckiemu. Nie trudno sobie uprzytomnić, jak wiele przeszkód i trudności miała do pokonania jego słuszna inicjatywa — niejednokrotnie nawet ze strony najmniej spodziewanej. Należy mieć nadzieję, że przeszkody te zostały usunięte na zawsze. Przemawia za tym przychylne stanowisko naczelnych władz śląskich — oraz wydatna pomoc i poparcie, jakiego udzieliło nowo powstałemu liceum Min. W. R. i O. P.

Herbert Krzok

KRAKÓW

Sezon koncertowy rozpoczął się w tempie grave; w ciągu września i pierwszej połowy października odbyło się koncertów aż... 2 (słowami dwa). Na pierwszym z nich wystąpił głośno reklamowany baryton, pod względem muzykalności ponoć rywal Kiepury, Jerzy Garda. Drugi koncert, chociaż urządzony na mniejszą skalę, przyniósł pełny sukces. Był to bowiem pierwszy z zapowiadanych przez różne organizacje, koncert poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego. Niewielka sala Stowarzyszenia Młodych Muzyków nie była w możności pomieścić publiczności, której część musiała słuchać produkcji stojąco. Nie wiadomo, czemu należy przypisać tak piękną frekwencję. nie widzianą w Krakowie od wielu miesięcy; czy powodem była siła atrakcyjna nazwiska zmarłego mistrza, czy też.... wolny wstęp (łącznie z programem i garderobą). Chciejmy przypuszczać, że to pierwsze. Jako wykonawcy wystąpili: młoda śpiewaczka Irena Piszczkówna, która aczkolwiek nie predysponowana z natury na interpretatorkę pieśni Szymanowskiego (sopran o zabarwieniu koloraturowym), zasłużyła jednak na szczere słowa uznania dzięki swej nieprzeciętnej muzykalności i pełnemu pietyzmu podejściu do tak trudnych zagadnień odtwórczych. Silny oddźwięk u słuchaczy

znalazła Sonata w wykonaniu Stanisława Mikuszewskiego i Jerzego Gaczka. Wykonawcy dali tutaj koncepcję logiczną, ożywioną polotem romantycznym i przedstawili dzieło w sposób plastyczny i precyzyjny. Program uzupełniły utwory fortepianowe Szymanowskiego w wykonaniu J. Gaczka.

Ruch koncertowy był bardzo skromny, przynajmniej ilościowo, ożywiony natomiast ruch, powiedzmy szczerze wielkie zamieszanie, panowało w światku orkiestralnym. Filharmonia Krakowska przechodziła silny kryzys na tle zarówno problemów ekonomicznych jak i tarć osobistych. Już w czasie wakacji wyłoniła się koncepcja zorganizowania wspólnej orkiestry, którąby obsługiwała zarówno teatr miejski (wraz z operą) jak i koncerty symfoniczne. Sprawa utknęła na martwym punkcie, gdyż Zarząd Miejski przeznaczył na ten cel fundusze, które nie mogły zadowolić naszych muzyków. Przez kilka miesięcy rokowania nie posuwały się naprzód, a w miarę zbliżania się początku sezonu koncertowego zaognienie sytuacji rosło i najlepiej nawet poinformowani obserwatorzy nie umieli odgadnąć, która z przewidywanych możliwości dojdzie do skutku i w ogóle mieli poważne wątpliwości czy znalezienie jakiejś wspólnej platformy będzie możliwe.

Dopiero ostatnie dni przyniosły rozwiązanie całego bardzo silnie zagmatwanego kompleksu sprzecznych interesów i wzajemnych antagonizmów tak osobistych jak i zasadniczych. Filharmonia przestała istnieć, znaleziono natomiast większe (niestety na razie jeszcze bardzo skromne) fundusze i zorganizowano Krakowską Orkiestrę Symfoniczną, która będzie pełnić swe funkcje tak na sali koncertowej jak i w teatrze. Rozwiązanie to w zasadzie wydaje się trafne. gdyż niezaprzeczenie przynosi dwie korzyści: pierwszą jest podwyższenie uposażeń muzyków, płatnych dotychczas bardzo źle, drugą, ze stanowiska artystycznego daleko ważniejszą, to ujednostajnienie planu pracy orkiestry symfonicznej i teatralnej. Zwłaszcza ten drugi plus powinien wydać dobre rezultaty; przyzna to każdy, kto pamięta warunki, w jakich odbywały się próby Filharmonii, na których ciągle brakowało muzyków grających w teatrze.

Jak się ułożą stosunki w praktyce, trudno przewidzieć. Przyszłość okaże, czy orkiestra uzyska od nowego roku budżetowego (1. kwietnia) obiecywane przez Zarząd miejski fundusze umożliwiające pracę opartą na silnych podstawach materialnych (znaczna podwyżka uposażeń) i czy zarząd nowo utworzonej organizacji wykaże należytą sprężystość organizacyjną i czy osiągnie lepszy niż dotychczas poziom produkcji.

Wł. Poźniak

LWÓW

Sezon muzyczny Lwowa zaczyna się dopiero powoli kształtować. Zapoczątkowały go narazie dwa wieczory solistów. Pierwszy, o charakterze jeszcze dość lekkim, dali Loda Halama, tancerka, oraz J. Czaplicki, baryton, którzy wykonali program przygotowany na tournée amerykańskie. Główną uwagę wyjątkowo licznej publiczności zwrócił oczywiście taniec Halamy, zresztą b. artystyczny. Czaplicki doskonale odśpiewał szereg arii operowych oraz pieśni. Zbyteczna zaś była „konferensjerka" artysty. Akompa-

niował i solowe utwory fortepianowe m. in. nawet (w takim programie!) sonatę Mozarta odegrał dr. H. Guensberg.

Drugi, w przeciwieństwie do pierwszego, już bardzo poważny wieczór zawierał bogaty i interesujący program, złożony z utworów Chopina w wykonaniu prof. L. Muenzera.

U progu nowego sezonu koncertowego oczekujemy z ciekawością inauguracji także we wszystkich innych działach muzyki, które powinnyby być pełniej i bardziej planowo reprezentowane, aniżeli w ubiegłym sezonie.

J. J. Dunicz.

POZNAŃ

Sezon koncertowy zaczęto w Poznaniu gościnnym występem kameralnej orkiestry Berlińskiej Filharmonii. Dyrygował Hans Benda; jako solista wystąpił skrzypek, koncertmistrz tejże orkiestry, Erich Roehn. W programie umieszczono utwory przeważnie ze „słyszenia" tylko znane naszemu miastu. Suita Haendla „Wassermusik" nie była odegrana zbyt starannie; odczuwało się pewnego rodzaju oswajanie z nową salą i publicznością. Solista odegrał „Koncert skrzypcowy D-dur" Mozarta, zwany popularnie „Adelaida". Nie wzbudził grą żywszego zainteresowania, jakkolwiek widać było, że rzemiosło wirtuozowskie (niezbyt stylowa kadencja!) nie jest mu obce. Mało znana kompozycja Haydna — „Adagio" na flet z towarzyszeniem orkiestry — mogłaby być popisowym utworem dla flecisty o pokroju René Le Roy; maniera gry niemieckich wirtuozów fletu nie jest nam bliska i sympatyczna. Żywszy natomiast oddźwięk wśród licznie zebranych słuchaczy — Niemców w większości — wzbudziły dopiero dwie transkrypcje tańców Grétry'ego i Correlliego. Gigua i Badinerie ostatniego są dosyć dowolnie potraktowaną przeróbką dwóch części sonat na skrzypce z continuo. Brzmiały dobrze i wykonane były doskonale. Piąta Symfonia (B-dur) Schuberta oraz nie grana dotąd w Poznaniu, cokolwiek jednostajna „Serenada" na orkiestrę smyczkową Dworzaka wypełniły resztę programu. Na dodatek grano jeszcze dwie wolne transkrypcje dawnych tańców lutniowych w ciekawym opracowaniu Respighiego.

Popularny w Poznaniu chór męski „Arion" wystąpił w Auli Uniwersyteckiej z koncertem jubileuszowym. Zespół istnieje już ćwierć wieku, a powstał z inicjatywy kilku miejscowych kupców „podróżujących". Inne są dziś wymagania, stawiane chórom męskim — inna służy im literatura. „Arion" stawił się na estradzie w dużym komplecie wokalnym i wykonał długi ciąg pieśni Lachmana, Nowowiejskiego, Poradowskiego i Wallek-Walewskiego („Grający Step"). Lekkie piosenki zarówno jak i poważniejsze kompozycje chóralne były zaśpiewane z temperamentem i dość czysto, dynamika jednak nie zawsze przez dyrygenta (p. Aleksandra Klichowskiego) była szczęśliwie rozplanowana, co mogło sprawić wrażenie niejakiej monotonii. Współudział w udanym zresztą koncercie wzięli pp. Wanda Roessler-Stokowska (pieśni solowe) i Franciszek Łukasiewicz (fortepian).

Opera zaczęła sezon pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego. Na otwarcie kampanii scenicznej wybrano „Ijolę" Rytla, graną przed laty

w Warszawie. Autor wraz z wykonawcami był serdecznie przyjmowany przez publiczność, która lubi polskie opery i to, by od nich właśnie zaczynano sezon. Dr. Latoszewski włożył w przygotowanie opery Rytla dużo staranności i temperamentu; sam nią dyrygował. Tegoroczny zespół artystów jest prawie ten sam, co w roku ubiegłym. Pozyskano jednak m. in. pp. Marię Bojar-Przemieniecką, Emmę Szabrańską, Mieczysława Saleckiego, Witolda Łuczyńskiego, zaś do operetki Olgę Didur. Drugie operowe przedstawienie zajęła „Tosca" z pp. St. Zawadzką i M. Saleckim w głównych rolach (doskonała reżyseria p. Marii Janowskiej-Kopczyńskiej), trzecie — „Straszny Dwór", niedostępny dla recenzentów, ponieważ wszystkie miejsca sprzedano po najniższych cenach popularnym w Poznaniu „związkom". W ten sposób dano najbiedniejszej publiczności okazję zaznajomienia się z klejnotami rodzimej twórczości. Operetka mniej szczęśliwie zaczęła życie „Baronem Cygańskim" — nie jest to bynajmniej łatwa „muzyczka"; partie solowe przedstawiają niejeden problem techniczny. Ponieważ jednak „Baron" idzie ciągle — jest nadzieja, że wykonawcy nauczą się go z czasem lepiej. Wznowiono wreszcie „Damę Pikową" z pp. Z. Fedyczkowską i St. Drabikiem w głównej roli. W ubiegłym sezonie śpiewał p. Drabik swą partię po serbsku, obecnie, ze zrozumiałym zadowoleniem publiczności, po polsku.

Wieczór utworów fortepianowych Chopina zbiegł się prawie ze smutnym dniem rocznicy śmierci najznakomitszego polskiego kompozytora. Bogaty program wykonała p. Gertruda Konatkowska, zaś krótkie słowo wstępne — Jerzy Młodziejowski.

W dziedzinie symfonicznej na razie cisza. Słyszeliśmy, że orkiestra operowa przygotowuje serię koncertów. Zaczęły się już nawet próby do „Życia bohatera" Ryszarda Straussa pod kierunkiem dr. Z. Latoszewskiego. Ma grać Emil Sauer i dyrygować m. in. Ansermet oraz entuzjastycznie ub. roku witany Lovro Matacić. W przygotowaniu jest wieczór symfoniki Karola Szymanowskiego (II Symfonia, Uwertura, I Koncert skrzypcowy i „Stabat Mater", którą już przygotowuje z niedawno założonym chórem filharmonijnym Władysław Raczkowski).

Jerzy Korab

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

W związku z komunikatem w poprzednim zeszycie „Muzyki Polskiej" (str. 423) zaznacza się, że redaktorem tego pisma pozostaje nadal prof. Br. Rutkowski, a funkcję komitetu redakcyjnego spełnia Zarząd Towarzystwa.

„Z ORMUZ'U"

ORMUZ rozpoczął już swój 4-ty sezon koncertowy, który zapowiada się szczególnie intensywnie w dziale organizowania audycji dla młodzieży szkolnej.

Z początkiem października zespoły artystów wyruszyły w obiazdy koncertowe w różne strony Polski. A więc:

E. Umińska i *W. Małcużyński* koncertowali na Pomorzu: w Toruniu, Bydgoszczy, Inowrocławiu, Gdańsku, Gdyni, Grudziądzu. W Pelplinie, Kościerzynie i Wejcherowie odbyły się audycje z udziałem skrzypaczki *H. Wojciechowskiej* i pianistki *K. Roesnerowej.*

A. Szlemińska, S. Jarzębski i *S. Nadzryzowski udali się* z pierwszym obiazdem na Wołyń: do Krzemieńca, Szumska, Wiśniowca, Białokrynicy, Dubna, Zdołbunowa, Ostroga, Równego, Łucka. Przy współdziałaniu Zjednoczenia Organizacji Społecznych w Krzemieńcu podjęto próbę zorganizowania na Wołyniu systematycznej akcji koncertowej: ogłoszono roczny abonament na cykl 6 koncertów ORMUZ'u w cenie bardzo przystępnej w celu spopularyzowania tych produkcji.

W. Kochański, T. Łuczaj i *J. Lefeld* odwiedzili Płock i Gostynin.

E. Umińska, E. Bender i *K. Regamey* byli: w Częstochowie, Zgierzu, Kaliszu i Łodzi, gdzie za każdym pobytem ORMUZ'u odbywa się już conajmniej 9 audycji.

W Warszawie w gimnazjach i liceach zorganizowano około 60 audycji. Pierwszym programem dla gimnazjów były „Formy muzyczne dawnych klasyków", — dla liceów: „Pieśń".

Specjalne cykle audycji są organizowane dla Wyższego Kursu Nauczycielskiego i w Y. M. C. A.

ORMUZ z radością stwierdza wciąż wzrastającą liczbę zamówień na audycje na prowincji i w Warszawie. Teren jego działalności staje się coraz rozleglejszy. ORMUZ jest potrzebny, ORMUZ jest oczekiwany!

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Cykl zapowiedzianych 12 audycji S. M. D. M. rozpoczął koncert Poznańskiego Chóru Katedralnego pod dyr. Ks. Dr. W. Gieburowskiego przy udziale Zespołu smyczkowego z organami Państwowego Konserwatorium Warszawskiego pod dyr. T. Kiesewettera.

W programie drugiej audycji znajdowały się utwory Bacha na organy i fortepian, Mozarta sonata fortepianowa A i kwartet z obojem, duety Carissimiego, Marcella i Pergolesego. Wykonawcami byli: I. Bardy i Z. Temnicka (śpiew), Jan Ekier (fortepian), F. Rączkowski (organy), Zespół Kameralny z S. Śnieckowskim (obój).

Program trzeciej audycji wypełni znakomity flecista L. D. Callimahos.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zapowiada wykonanie w dalszych audycjach: Bach: Kantata „Also hat Gott die Welt geliebt", Koncert potrójny a, Sonata skrzypcowa F (1-szy raz); Biber: „Misteric" na skrzypce z organami (1-szy raz); Monteverdi, Marenzio: Madrygały; Gorczycki: „Illuxit sol"; Kolędy staropolskie; Böhm, Buxtehude: Utwory organowe; Manfredini: Concerto „Boże Narodzenie" (1-szy raz); Vivaldi: Koncert na 4 skrzypiec; Mobart: Divertimento na 2 klarnety i fagot; Beethoven: Trio klarnetowe; Kleczyński: Tria smyczkowe (1-szy raz); Lessel, Janiewicz: Utwory skrzypcowe (nowe transkrypcje) i wiele innych utworów z dawnej muzyki.

KRONIKA

(zestawiła mgr. Hanna Rudnicka-Kruszewska)

POLSKA

Białowieża

Naczelna dyrekcja lasów państwowych w Białowieży zaprosiła prof. *Feliksa Nowowiejskiego*, który zamierza poświęcić *utwór symfoniczny* puszczy Białowieskiej.

Bytków

Dn. 5 września obchodził *jubileusz* 25-lecia miejscowy *chór* mieszany *„Słowiczek"*. Z produkcjami wystąpiły: chór męski im. Chopina z Bytkowa, oraz chór „Wanda" z Małej Dąbrówki.

Chorzów

Chór męski im. F. Nowowiejskiego obchodził *rocznicę* 15-lecia istnienia. W obchodzie uczestniczył szereg innych chórów z Chorzowa oraz liczni goście.

Gdynia

W „Wakacyjnym Instytucie Sztuki", m. in. odbył się wykład doc. U. J. P. dr. Juliana Pulikowskiego, na temat: *„O polskiej muzyce współczesnej"*. Prelegent omówił obszerniej twórczość, oprócz przedstawicieli starszej generacji: K. Sikorskiego, J. Lefelda, St. Wiechowicza, M. Kondrackiego, J. A. Maklakiewicza, P. Piotrowskiego, B. Woytowicza, T. Szeligowskiego, Fr. Łabuńskiego, R. Palestra„ T. Z. Kasserna, J. Ekiera, G. Bacewiczówny, R. Maciejewskiego, A. Panufnika, A. Szałowskiego, W. Lutosławskiego.

Huculszczyzna

Niedługo wyjdzie z druku praca *St. Mierczyńskiego*, autora „Muzyki Podhala" i „Pieśni Podhala", o *muzyce huculskiej*. Autor opracował w tym dziele instrumenty, melodie, pieśni obrzędowe i kolędy huculskie. Wstęp napisał dr. *Wincenz*, ilustracje przygotowuje prof. Bartłomiejczyk.

Katowice

Stefan Stoiński pracuje z polecenia P. A. U. nad kilkutomowym dziełem p. t.: „Pieśni ludowe z polskiego Śląska".

*

W Katowicach otwarto *nowy gmach rozgłośni* katowickiej. Sala koncertowa posiada kilkostopniową estradę dla orkiestry i chórów, dzięki czemu można uzyskać lepsze brzmienie poszczególnych grup instrumentów. Ze studia tego będą mogły być nadawane koncerty w wykonaniu zespołów liczących do 150 osób przy ewentualnym udziale 50 osób publiczności.

Kraków

Zmarł znany kompozytor *Stanisław Lipski*, autor licznych pieśni, utworów chóralnych i fortepianowych, laureat wielu konkursów kompozytorskich zwłaszcza w zakresie muzyki chóralnej. Zmarły był przez długie lata profesorem klasy fortepianowej w Krakowskim Konserwatorium.

*

Stowarzyszenie Młodych Muzyków będzie organizować z ramienia Kuratorium OS Krakowskiego, podobnie jak w latach ubiegłych, *audycje muzyczne dla młodzieży* gimnazjalnej i licealnej. W bieżącym roku szkolnym odbywać się będzie miesięcznie ponad 50 takich audycji.

Łódź

Zarząd Miejski m. Łodzi wysłał dwudziesto paroletniego Łodzianina, syna robotnicy, *Wdowczaka* na dwu-letnie studia do *La Scali*. Dzięki sta-raniom Zarządu Miejskiego w Łodzi, Wdowczak, posiadający piękny bary-ton, kształcił się już w Warszawie i śpiewał na Międzynarodowych kon-kursach w Wiedniu, gdzie uznano, że ma wielki talent.

*

Orkiestra Namysłowskiego występu-je na wystawie „Wytwórczość Polska" w Łodzi.

*

W Filharmonii Łódzkiej występowa-ła *węgierska orkiestra*, złożona z dwu-dziestu kilku chłopców. Zespół wyko-nał walce wiedeńskie, melodie cygań-skie, czardasze itp.

Lwów

Sezon teatralny we Lwowie zainau-gurowano *„Legendą"* St. Wyspiańskie-go. Ilustrację muzyczną, skomponowa-ną na motywach ludowych, dał *T. Sy-gietyński*, obecny kierownik działu mu-zycznego w teatrze lwowskim.

*

Skompletowany pod dyr. R. Wragi *zespół opery lwowskiej wyjechał* w ce-lach propagandowych (oby poziom wy-konania był rzeczywiście wysoki!) do szeregu miast prowincjonalnych, jak Przemyśla, Sambora, Stryja i in.

*

W dniu 27 września b. r. Rozgłośnia Lwowska nadała ze studia operę *Kur-pińskiego „Czaromysł"*, przygotowaną przez M. Krzyńskiego, który zdołał już w ten sposób wznowić kilka starszych oper polskich.

Pobiedziska

Koło śpiewacze im. B. Dembińskie-go urządziło dnia 5 września *koncert chóralny*, wykonywując pieśni ludowe oraz utwory Kurpińskiego i Moniusz-ki. Dyrygował p. Maniszewski.

Podzamcze

Tow. śpiewacze z Podzamcza urzą-dziło wspólnie z tow. śpiewaczym z Wieruszowa *koncert religijny* w no-wym kościele parafialnym.

Poznań

Do Poznania przyjechała wycieczka *Polaków z Zagranicy*. Na ich cześć odbyło się w operze przedstawienie „Strasznego Dworu" St. Moniuszki.

*

Jan Maklakiewicz rozpoczął pracę nad operą według komedii A. Nowa-czyńskiego *„Wojna wojnie"*. Libretto pisze sam autor. Prapremierę ma za-strzeżoną opera Poznańska.

*

Jako prapremiera zostanie wystawio-na opera *Łucjana Kamieńskiego:* „Da-my i Huzary", w której libretto opra-cował sam kompozytor na podstawie komedii Fredry. Z innych zapowiedzia-nych premier zwracają uwagę „Afry-kanka" Meyerbeera, „Alcestis" Glucka, „Ogrodniczka z miłości" Mozarta, „E-lektra" Straussa.

16 b. m. dała w Poznaniu recital Cho-pinowski *Gertruda Konatkowska*.

Śląsk

Instytut Śląski zaprosił profesora Uniw. Poznańskiego Łucjana Kamień-skiego celem prowadzenia *akcji zbiera-nia pieśni ludowych*. Prof. Kamieński nagrywa obecnie pieśni ludowe we wschodniej części powiatu Rybnickie-go. Po zakończeniu tegorocznej akcji opracowany będzie powiat Rybnicki. W roku ub. zebrano tą drogą około 380 pieśni. W przyszłości będą opra-

cowywane kolejno pozostałe powiaty województwa.

T o r u ń

Pomorskie Towarzystwo Muzyczne przewiduje *w programie koncertowym* na sezon 1937/38 — 7 koncertów symfonicznych i szereg koncertów kameralnych, oraz audycji dla członków. Koncerty odbywać się będą w Toruniu, Bydgoszczy, Grudziądzu, Gdańsku, Gdyni, Tczewie, Pelplinie i Inowrocławiu. Jako soliści wystąpią: Umińska, Małcużyński, Sztompka, Szpinalski, Wiłkomirski i inni. Jest także przewidzianych parę koncertów artystów zagranicznych.

W a r s z a w a

W bieżącym sezonie koncertowym 1937/38 *Filharmonia* nie wprowadziła żadnych zmian organizacyjnych, ani administracyjnych. *Plan koncertowy* przewiduje wybitnych odtwórców, z mniejszym może uwzględnieniem ciekawego zestawienia kompozycji. W programie zwraca zwłaszcza uwagę znikoma ilość utworów polskich, przewidziana na najbliższy okres. Pośród kapelmistrzów, mających wystąpić w bieżącym sezonie, widzimy nazwiska takie jak Abendroth, Ansermet, Busch, Cooper, Dohnanyi, Albert Wolf i t. d. Na liście zaproszonych wirtuozów figurują: Arrau, Backhaus, Casadesus, Huberman, Kreisler, Rachmaninov i inni. Z wybitnych gości zagranicznych wystąpi także z koncertem Berlińska Singakademie.

*

Sezon koncertowy w Konserwatorium rozpoczął się występem amerykańskiej śpiewaczki Rose Bampton.

*

Pierwszym porankiem symfonicznym w Filharmonii dyrygował Oziminski. Solistkami były pp. Hennertowa i Wiłkomirska.

Pierwszy koncert symfoniczny piątkowy odbył się 15 b. m. Dyrygował Mieczysław Mierzejewski, jako solista wystąpił Mischa Elman.

*

Na inaugurację sezonu operowego w Warszawie będzie dana opera *Feliksa Nowowiejskiego* p. t. *„Legenda Bałtyku"*.

*

Sekcja Im. Moniuszki przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym wydrukowała serię znaczków w cenie od 10 gr. do 1 zł., chcąc umożliwić wszystkim, pragnącym złożyć hołd twórcy Halki i Strasznego Dworu, przyczynienie się do budowy jego pomnika w Warszawie. Znaczki nabywać można w Bibliotece Warszawskiego Tow. Muz. Warszawa, ul. Moniuszki 5, w godz. od 9 — 3.

*

„Instytut Fr. Chopina w Warszawie podaje wyniki Konkursu na dzieło o Fr. Chopinie do użytku w szkołach powszechnych":

„Sąd Konkursowy w składzie pp.: Prof. L. Binentala, dr B. Keuprulian, prof. W. Maliszewskiego, Rektora E. Morawskiego i dr S. Śledzińskiego na posiedzeniu w dniu 9 października 1937 r. przyznał:

I-szą nagrodę w wysokości zł. 500.— Panu Tadeuszowi Mayznerowi za pracę p. t. „Chopin" (godło Mazurek D-dur); II-ga nagroda w wysokości zł. 200.— nie została przyznana za żadną pracę.

Dyplomami uznania zostały odznaczone prace:

Pani J. Szafirówny p. t. „Fortepian Chopina" (godło „Polska wielka jak świt"); Pani Aliny Świderskiej p. t. „Poeta tonów" (godło „Contra spem")".

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

W *Berlinie* koncertował 18. X. wieczorem znany pianista polski *Stanisław Niedzielski*. Program obejmował m. in. kilka utworów Chopina i „Karnawał" Schumanna oraz tańce polskie Marczewskiego i Niedzielskiego. Wypełniająca salę publiczność niemiecka i polska darzyła koncertanta żywymi oklaskami. Na koncercie obecni byli również przedstawiciele ambasady i konsulatu R. P. z ambasadorem Lipskim na czele.

*

Jerzy Czaplicki został zaangażowany do opery w *Chicago*.

*

W dniach 14, 15 i 16 b. m. odbyły się w Paryżu *trzy koncerty muzyki polskiej*. Wykonawcami byli: zwiększona orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, Ewa Bandrowska-Turska, Henryk Sztompka i Jan Kiepura. Pierwszy koncert poświęcony był twórczości Karola Szymanowskiego (Uwertura Koncertowa, II-ga symfonia, pieśni, III-cia symfonia, fragmenty z „Harnasiów"). Program drugiego wieczoru zawierał utwory Karłowicza, Paderewskiego, Szałowskiego, Woytowicza, Moniuszki i Wiechowicza. Trzecim koncertem był recital Jana Kiepury, który odśpiewał m. in. szereg arii i pieśni polskich.

*

W *Marles les Mines*, jednym z głównych ośrodków wychodźctwa polskiego we Francji odbył się *dzień pieśni polskiej*, w którym wzięły udział chóry „Harmonia" z Auchel, „Cecylia" z Colonne Piconart, „Słowik" z Marles les Mines, „Szopen" i inne. Koncerty cieszyły się dużym powodzeniem.

*

Firma *Universal-Edition* wydała wybór nowoczesnych utworów na fortepian. Na 16 autorów niemal wszystkich krajów, Polska reprezentowana jest trzema utworami *Karola Szymanowskiego* (preludium i etiudy).

*

Ewa Bandrowska-Turska po występach w Paryżu jedzie na koncert do *Wiednia*, gdzie będzie śpiewała w sali Musikvereinu, poczem w listopadzie odbędzie tournée artystyczne po krajach *skandynawskich*, a stamtąd udaje się na koncerty do *Rumunii*.

*

Concerto na głos *T. Casserna* będzie wykonane w *Sztokholmie* w listopadzie b. r., przez p. Bandrowską-Turską.

*

Opera Hamburska przygotowuje premierę *„Harnasi" Szymanowskiego* na 12 listopada b. r.

*

Warszawski chór „Harfa" pod kierownictwem W. Lachmana wyjechał na szereg występów do *Francji* i *Belgii*.

*

Pianista *B. Poźniak* został mianowany kierownikiem mistrzowskiej klasy fortepianowej w Śląskiej Szkole Muzycznej we *Wrocławiu*.

*

28 listopada b. r. odbędzie się w *Nowym Jorku* koncert *Józefa Hofmana* z powodu 50-letniego jubileuszu jego pracy artystycznej. Jubilat zagra ten sam program, z jakim debiutował 50 lat temu przed publicznością amerykańską.

*

W *Vevey*, w muzeum „des Beaux Arts" umieszczono *biust* bronzowy *I. Paderewskiego* dłuta Polaka, Blacka.

*

W niedzielę 17 października b. r. odbył się w *Berlinie 12-ty zjazd Związku Polskich Kół Śpiewaczych* z udziałem

8 chórów polskich z Berlina, basa opery w Poznaniu Karola Urbanowicza: chóru „Hasło" z Poznania, pod batutą D-ra Zygmunta Latoszewskiego, dyrektora Opery Poznańskiej.

ANGLIA

Pianista angielski *Frederic Lamond* otrzymał w Glasgow doktorat honorowy prawa.

*

Sławny angielski dyrygent *Sir Thomas Beecham* został wraz z *londyńską orkiestrą filharmoniczną* zaproszony na koncerty w licznych miastach *Niemiec* i *Włoch*.

*

Londyński „Fleet Street" Chór wyjedzie na zaproszenie angielsko-niemieckiego towarzystwa *do Niemiec* na dłuższe tournée, pod kierownictwem T. B. Lawrence.

ARGENTYNA

W końcu września odbyły się w Paryżu wieczory poświęcone wyłącznie *kompozytorom argentyńskim*. Wykonano na nich utwory Williams'a, Olivares'a, Piaggio'a, Gaos'a, Buchardo'a i innych.

AUSTRIA

„Brucknerowskie Koncerty" w Linz, Steyr i St. Florian mają w następnym roku zostać rozszerzone na Wiedeń. Równocześnie ma się odbyć Międzynarodowy konkurs organowy.

*

F. Weingartner, który powrócił z sześciomiesięcznego tournée po Japonii, wyjechał na liczne występy do Rosji.

*

W ostatnich 12 latach położenie austriackich muzyków pogorszyło się katastrofalnie. Podczas gdy w 1923/24 istniało 14 teatrów, zatrudniających muzyków przez cały rok, w 1936/37 nie było żadnej prywatnej sceny z całorocznymi umowami muzycznymi. Podobne jest położenie muzyków koncertujących. 10 procent wszystkich austriackich muzyków zawodowych jest bezrobotnych. Dlatego koła muzyczne wystąpiły z żądaniem ustawodawczego uregulowania izby muzycznej.

*

Filharmonia wiedeńska podpisała na nadchodzący sezon koncertowy umowy z Furtwänglerem, Knappertsbuschem, Toscaninim, Victorem de Sabata i innymi.

*

Na *międzynarodowym konkursie Austriackiej Akademii Muzycznej* przyznano nagrody śpiewaczce Effimadis (Grecja), skrzypkowi Virovac (Węgry) i wiolonczeliście Navarra (Francja).

*

W *Salzburgu* w Mozarteum była także czynna i tego lata *akademia dla studiów nad muzyką, teatrem i tańcem*. Wśród wykładowców znaleźli się Malko, Dr. Paumgartner, Bruno Walter, Lamond i inni.

BELGIA

W dniach od 24 do 31 października odbędzie się w *Brukseli międzynarodowy konkurs śpiewu*, przeznaczony dla nie-fachowców.

*

Dla *uczczenia* 25 rocznicy śmierci kompozytora *Edgara Tinela* odbywają się wielkie przygotowania. Oratorium „Franciscus" oraz monumentalne dzieło chóralne „Katharina" *będą stały w ośrodku* koncertów.

*

„Kon. Vlaamische Opera" w Antwerpii, w obecnym sezonie planuje następujące premiery: „Wikingowie" Em.

Buskens'a i A. Meulemann'a, oraz „Annemaria" F. Timmermann'a i R. Veremans'a.

*

Filharmonia w *Brukseli* zaprosiła na występy w sezonie szereg wybitnych artystów. Przewidziane są koncerty Schnabla, Lamonda, Backhausa, Giesekinga, Markiewicza, Unińskiego, Kubelika, Furtwänglera, Dobrovena i innych.

*

5 października odbył się w Paryżu *koncert narodowej orkiestry belgijskiej chóru cecyliańskiego*, pod dyrekcją Louis de Vocht, jednego z czołowych kompozytorów szkoły belgijskiej. W programie znajdowały się utwory a capella szkoły flamandzkiej XVI w., symfonia z chórami Louis'a de Vochta i Psalm 47 Florent Schmitta.

CZECHOSŁOWACJA

W *Pradze* zorganizowano *wymienne koncerty* teatru niemieckiego i czeskiego dla młodzieży szkolnej. Na pierwszą audycję dla młodzieży niemieckiej przeznaczono baśniową operę Dworzaka p. t. „Rusałka". Młodzież czeska usłyszy jako wymianę „Wolnego Strzelca" Webera.

*

W *Pradze* odbędzie się w dniach od 23 do 31 b. m. *tydzień Mozartowski*, z powodu 150-lecia premiery „Don Juana". W programie przewidziane jest między innymi odsłonięcie odnowionej tablicy pamiątkowej na domu, gdzie mieszkał Mozart, oraz otwarcie wystawy pod hasłem „Mozart i Praga".

*

Otokar Jeremiasz ukończył oratorium p. t. *„Mistrz Jan Hus"*.

*

Anatol Provaznik napisał kantatę *„Psalm 116"*.

*

Zespół Teatru Krajowego w czeskim *Brnie* odśpiewa w nadchodzącym sezonie 9 *oper czeskich:* Novaka, Dworzaka, Fibicha, Krzyczka, Hasa, Zelinki i innych.

*

Istniejące w Pradze od 1934 r. *„Towarzystwo Wychowania Muzycznego"* stworzyło jak wiadomo na kongresie międzynarodowym w 1936 r. „Centralę Międzynarodowego Wychowania Muzycznego", mającą za zadanie wymianę metod i doświadczeń w tym zakresie między poszczególnymi krajami. Centrala ta zorganizowała tego roku na Wystawie Paryskiej *międzynarodowy kongres*, poświęcony studiom nad audycjami przeznaczonymi dla młodzieży. Następny kongres odbędzie się w Pradze w 1939 r.

*

Słynny *praski „Chór Nauczycielek"* pod dyrekcją kapelmistrza Metodego Vumentala dał *koncert* w *Paryżu*, zdobywając sobie duże powodzenie.

*

We wrześniu w Teplice Szanaw odbyły się *„Dni sudecko-niemieckiej muzyki*. M. in. zostały wykonane utwory następujących kompozytorów: Feliks Petyrek, Theodor Veidl, Izydor Stögbauer, Johannes Bammer, Ernst Grabec, Hans Feiertag, K. M. Komma i Herbert Zitterbart.

DANIA

Kopenhaskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki obchodziło szeregiem koncertów 300-lecie urodzin *Dietricha Buxtehude*, który przyszedł na świat w Helsingborg, miasteczku wówczas duńskim i 30 lat swego życia spędził w Danii.

*

„Kwartet duński" dał w Paryżu koncert, grając utwory czołowego kompo-

zytora duńskiego *Riesaggera* oraz 2 jego rodaków *Benlzona* i *Koppela.*

EGIPT

W *Kairze* zostały zorganizowane uroczystości ku czci *Buxtehudego*, staraniem pani B. Schiffer Odsner i p. H. Hickmanna.

FRANCJA

W *paryskiej operze* odbyła się premiera *„Orlątka" Rostanda*, w adaptacji Henri Caïn'a, z muzyką *Artura Honegger'a* i *Jacques Ibert'a.*

*

11 października odbyła się w teatrze Champs Elysées *gala muzyczna* dla uczczenia 250-letniej rocznicy śmierci *Lully'ego*. Wystąpili na niej Casadessus i artyści operowi.

*

W *nowym Trocadero* (Palais Chaillot) w Paryżu wybudowano *salę koncertową*, której brak ciągle dawał się odczuwać w życiu muzycznym Paryża. Często koncerty musiały się tułać po teatrach lub kościołach. Akustyką sali w Palais Chaillot zajął się Jacques Brouillon. Gonzales odrestaurował i unowocześnił organy z dawnego Trocadero.

*

W opactwie *Rovamont* odbył się koncert, na którym wykonano między innymi 134-ty Psalm *Sweelincka* i Stabat Mater *Josquin des Près.*

*

W Paryżu odbył się z okazji światowej wystawy kongres „Conféderation Intern. d'Auteurs et Compositeurs". Przewodniczył włoski minister propagandy Dine Alfieri.

*

We wrześniu odbył się w Paryżu z okazji Wystawy „Tydzień Sztuki Niemieckiej". Pierwszy koncert „Tygodnia" był poświęcony niemieckiej pieśni ludowej i artystycznej, w wykonaniu męskiego chóru z Kolonii i chórów Prof. Kittela. Z oper wystawiono „Walkirie", „Tristana i Izoldę" Wagnera, „Kawalera z różą" i „Adrianę z Naxos" Ryszarda Straussa. Wykonawcami była Berlińska Opera, dyrygowali Dr. Ryszard Strauss, Dr. W. Furtwängler, Carl Elmendorf.

Dr. Furtwängler dyrygował prócz tego IX Symfonią Beethovena. Krytycy omawiając wykonanie z wielkim entuzjazmem, podkreślają pewne szczegóły organizacji i wystawienia samej Symfonii, na które może warto zwrócić uwagę. Tak np. programy były opatrzone komentarzami IX Symfonii, analizą każdej jej części i reprodukcjami tematów muzycznych. Dobrą nowością był także zdaniem krytyki sposób ubrania chórzystek. Mianowicie czarna masa instrumentalistów i chórzystów została obramowana chórzystkami biało ubranymi. Było to umiejętne przygotowanie wzrokowe do finału Symfonii, w którym Hymn do Radości popłynął z tej białej grupy.

*

Odbył się w Paryżu pierwszy *Narodowy Kongres Muzyczny*, na którym zetknęły się ze sobą 3 grupy: producencji (kompozytorzy, instrumentaliści i t. p.), dystrybutorzy ,wydawcy, impresario i t. p.) oraz konsumenci (amatorzy zgrupowani i t. p.). Przewodniczył Roger Ducasse. Z pośród 260.000 artystów zawodowych i 362.000 amatorów wybrano 65 osób, mających opracować plan organizacyjny „Unii Zawodowej".

*

W ramach Wystawy odbył się w *Paryżu* drugi *kongres „Federacji muzycznej popularnej"*. Uczestnicy Zjazdu muzycy popularni i ich przyjaciele robotnicy i rolnicy spotkali się na nim z eli-

tą muzyczną Paryża, by przedstawić owoce swej pracy i usłyszeć wskazówki dla dalszych poczynań. Kongres zakończył się koncertem „popularnego chóru paryskiego".

*

2 i 3 b. m. zaczęły się w *Paryżu koncerty Pasdeloup.* Będzie ich w sezonie 50, wszystkie pod dyrekcją *Alberta Wolfa.*

*

Aleksander Greczaninoff otrzymał od „Procure de Musique religieuse de Saint Len la Foret" *nagrodę* w wysokości 10.000 franków za mszę na 4 mieszane głosy i serię motetów.

*

W dniach od 19 do 30 września odbył się w *Paryżu* pod przewodnictwem Dra Vicart, a protektoratem Edvarda Herriot — *kongres,* poświęcony *odrodzeniu sztuki wokalnej.* Dyskutowano nad problemami fizjologicznymi, technicznymi, artystycznymi i praktycznymi, odnoszącymi się do głosu bezpośredniego i mikrofonicznego.

*

Na ostatnich *posiedzeniach francuskiego towarzystwa muzykologów wygłoszono* szereg ciekawych referatów. Prodhomme wykazał, że Wagner zaczerpnął wiele szczegółów do „Pierścienia Nibelungów" z prac E. du Meril. Dr. Cherbullier z Zurychu przedstawił szereg nieznanych dzieł francuskich i szwajcarskich od 16 do 18 w., przy czym utwory te zostały wykonane przez genewskie „Menestrandie" (Tow. starej muzyki). Vallas analizował listy Vincent d'Indy z jego podróży do Niemiec w 1873 r.

*

W *Paryżu* odbył się *Międzynarodowy Kongres Śpiewu.* W czasie obrad starano się sprecyzować obecny stan sztuki śpiewaczej, przygotować utworzenie licencji na naukę śpiewu, oraz zorganizować instytucję międzynarodowych konkursów śpiewaczych.

*

W teatrze „Etoile" w *Paryżu* wystawiono *operę „Quat Sous"* w obrazach muzycznych, z tymi samymi artystami, którzy przed 10 laty występowali w filmie pod tym samym tytułem.

*

Na Wystawie Paryskiej zaprodukowano po raz pierwszy *orkiestrę fal muzycznych,* której instrumenty, nie posiadające strun, pozwalają na wydobycie ciekawych efektów muzycznych.

*

Duchène, jeden z kompozytorów francuskich, będący z zawodu generałem, napisał *kwartet,* w którym finał jest *„symetryczną"* fugą. Fuga ta jest w ten sposób skonstruowana, że odpowiedź na temat zamiast w kwincie, jest umieszczona w zwiększonej kwarcie, dzięki czemu skala dźwiękowa jest podzielona na dwie symetryczne połowy.

*

Związek Przyjaciół Muzyki w *Strassburgu* przygotowuje *uroczystości mozartowskie,* na których między innymi będzie wystawiona pod dyrekcją Franza v. Hoesslin opera „Cosi fan Tutte".

*

W teatrze w *Reims* wystawiono operetkę *Artura Petronio „Petit Louis, Syncope et Cie".* Dyrygował autor.

*

W *Mendon Bellevue* Tow. Przyjaciół Miasta umieściło *tablicę pamiątkową* na domu, w którym mieszkał w 1841 r. *Ryszard Wagner* i gdzie skomponował „Holendra Tułacza".

*

W *Nicei* kolekcjoner starych obrazów Borel znalazł *portret Liszta,* pendzla Winterhaltera.

*

W czasie iluminacji-gala, odbywających się kilkakrotnie w tygodniu na *Wystawie Paryskiej* były puszczone przez megafony *płyty* z kompozycjami na ten cel zamówionymi. Autorami ich są Milhaud, Ibert, Schmitt, Delannoy, Honegger i inni.

GRECJA

Kapelmistrz Mitropulos, znany z licznych występów zagranicznych, urządził *cykl ciekawych koncertów* w starożytnych teatrach w *Koryncie, Sikyoziex* i *Delfi*.

HISZPANIA

Na koncercie, poświęconym *muzyce hiszpańskiej* w *Paryżu* wykonano kompozycje Albeniz'a, de Falla, Bantista, Remach'a, Jose'a, San Juan'a, Granados'a i innych.

HOLANDIA

Carl Schuricht dyrygował tego lata znowu wielkim *cyklem symfonicznym* haskiej orkiestry w *Scheweningen*, przy udziale słynnych solistów.

*

Henri Zeldenrust, znany dyrygent z Haag, obchodził 60 urodziny i 40-letnią przynależność do holenderskiej muzyki.

ITALIA

W *Wenecji* kończy się *przebudowę* słynnego „*La Fenice*" kosztem 3 milionów lirów. Jest to jeden z najpiękniejszych gmachów teatralnych włoskich. Wkrótce zostanie on otwarty.

*

Na Biennale w Wenecji został odznaczony film „*Childens Gerner*" *Debussy'ego*, w którym gra Cortot. Film ten wypuściło Tow. Wielkich Artystów w cyklu filmów, poświęconych słynnym wirtuozom, interpretującym arcydzieła muzyczne.

*

We Florencji *zmarł* w 57 r. życia *Attiglio Brugnoli*, profesor fortepianu w Konserwatorium Florenckim, który był członkiem Jury w ostatnim konkursie chopinowskim w Warszawie.

*

W *Perugii* i *Assyżu* odbył się w dniach od 21. IX. do 4. X., *festival muzyczny*, na którym został wykonany szereg utworów muzyki kościelnej i kameralnej.

*

Wielkie *sceny operowe* coraz częściej wystawiają *dzieła R. Wagnera*. Opera w Rzymie wystawia pierwszy raz w zamkniętym cyklu „Pierścień Nibelungów", Neapol przygotowuje „Parsifala", Genua „Tristana", Triest „Meistersingerów".

*

Kompozytor *Jacques Ibert* podjął się prowadzenia francuskiej *Akademii Sztuki* w Rzymie.

*

We wrześniu na uroczystościach ludowych Piedigrotta w *Neapolu* odbył się między innymi *konkurs na nową piosenkę neapolitańską*. Autorzy i śpiewacy w jednej osobie występowali przed 20 tysięcznym tłumem, *który był „jury"*. Żadna jednak z nowych piosenek nie znalazła uznania i zakończono uroczystość odśpiewaniem nieśmiertelnej „Santa Lucia".

*

Mediolańska skala zapowiada dwie premiery: „Margherita di Cortona" Refice i „Proserpina" Renze Bianchi'ega. Pozatem będą wystawione: „Mefistofell" Boito, „Il volto delle Virgine" Camuzzi, balet „Tryptychon Botticelliego" Respighi, „Il Gobbo dell Califfo" Casavola, „Marcella" Giordano,

„Silvano" Mascagni, „Sadko" Rimski-Korsakowa, „Las Goyescas" Granados, „Le jongleur de Notre Dame" Massenet, „Wesele" Mozarta i „Impressario in aagustie" Cimarosa. Jako opery repertuarowe figurują: „Cyrulik" Rossiniego, „Martha" Flotowa, „Lucia" Donizetti'ego, „Cavallaria" Mascagni „Aida" i „Othello" Verdiego, „Madame Butterfly" Pucciniego i „Carmen" oraz „Poławiacze" Bizeta.

*

Pietro Mascagni, który ubiegłej zimy doniósł o swoich planach napisania opery, opartej o postać Napoleona, komunikuje, że pracuje nad *nową operą*, do której tekst napisał znany Maria Ghisalberti. Treścią akcji jest epizod z średniowiecznej historii Toskany.

*

Claudio Monteverdi'ego „L'incoronazione di Poppea" została w nowym opracowaniu w *Wiedniu* wystawiona.

*

Najstarsze włoskie czasopismo muzyczne „Rivista musicale italiana" przed paru laty przestała wychodzić. Obecnie *wychodzi* to czasopismo w nowej szacie w Mediolanie, w wydawnictwie Fratelli Bocca jako dwumiesięcznik. Główna część składa się z prac historycznych (memorie) i badań z zakresu muzyki współczesnej (arte contemporanea). Używany jest język włoski i francuski.

JAPONIA

M. Michio Miyagi, niewidomy muzyk japoński grający na koto (instrument japoński strunowy) napisał nowe interesujące *kompozycje muzyczne*.

*

Wielkie uznanie zdobywa sobie w Europie japoński *pianista Noboru Toyomasu*, który m. in. — według recenzji — w zupełności się wżył w styl Bachowski i gra w duchu europejskim.

Podobnie wyraża się prasa o kompozycjach młodego japońskiego *kompozytora Saburo Moroi*, którego sonata nie dawno temu została pierwszy raz wykonana. Europejski styl współczesny i własny charakter, wywodzący się z narodowego otoczenia, udatnie zlewają się w tej sonacie.

*

20 paźdz. odbył się w *Tokio koncert* pod batutą dra Sabuco Moroi, zawierający utwory współczesnych kompozytorów niemieckich: Wolfganga Fortner'a, Ottmar Gerster'a, Pawła Hindemith'a i Philipp Jarnach'a.

*

Pierwszym kapelmistrzem cesarskiej orkiestry Ueno-akademii został *Hans Schwieger*, dyrygent teatru miejskiego w Gdańsku.

*

W Japonii pojawiają się coraz częstsze próby przedstawienia *pieśni ludowych japońskich w transkrypcji europejskiej*, przy zachowaniu jednak, choć w ogólnych zarysach jej charakteru narodowego. W ten sposób opracowano niedawno pieśni z Formozy.

ŁOTWA

Chór mieszany „Reitera Koris" będzie w paźdz. występować w różnych miastach *Niemiec:* Lipsk, Królewiec, Hamburg, Szczecin i Berlin. W ciągu 17-letniego istnienia chór ten dał 230 własnych koncertów.

NIEMCY

Niemieckie Brahms-Towarzystwo w dniach 11 — 17 paźdz. urządziło w *Hamburgu* IX *festiwal Brahmsa*. Dyrygentami byli Wilhelm Furtwangler i Eugen Jochum.

*

„Koncerty Młodych Artystów", które w zeszłym roku dały możność występowania zupełnie nieznanym

młodym muzykom, w obecnym sezonie zostaną przeprowadzone w *Berlinie* zapomocą 20 audycji, na które wstęp będzie wolny. — Przykład, który warto i u nas naśladować.

*

Jako odpowiednik do wystawy „Zwyrodniałej Sztuki" w Monachium, ma w Weimarze być urządzona *wystawa „Zwyrodniałej Muzyki i Literatury"*. Oprócz eksponatów, do tej wystawy będą użyte też płyty gramofonowe ze „zwyrodniałą" muzyką.

*

Niemiecki *Związek Wydawców Muzycznych* podaje, że w 1936 r. ukazało się 6165 muzykalii (5241 w r. 1935). Z tej liczby 3676 przypada na nowe wydawnictwa, a 2489 na opracowania. Na opery, klasyczną i religijną muzykę, muzykę szkolną, poważne pieśni i dzieła pedagogiczne przypada 1570 nowych utworów i 715 opracowań; na operetkę, marsze, tańce, muzykę salonową i lekkie pieśni — 2106 nowych utworów i 1774 opracowań.

*

W. Furtwänglera Koncert fortepianowy zostanie 26. X. w Monachium pierwszy raz wykonany przez E. Fischera.

*

Powstało w *Królewcu „Wschodniopruskie Towarzystwo Muzyczne"* z własnym czasopismem p. t. „Ostpreussische Musik".

*

W *Berlinie* odbyło się w dn. 7—13. paźdz. *„Święto niemieckiej muzyki kościelnej"*. Grane były wyłącznie dzieła współczesnych kompozytorów. W przeciągu tygodnia było urządzone 24 audycje, nabożeństwa, koncerty i t. d. które miały zaznajomić szersze koła z nową muzyczną twórczością religijną, przeważnie pochodzącą z ostatnich 5 lat. Z kompozytorów wymieniamy następujące nazwiska: H. Kamiński, J. N. David, W. Kraft, P. Höffer, H. Distler, K. Thomas, E. Pepping, W. Fortner, H. F. Micheelsen, H. Chemin-Petit, B. Henking, H. Simon, K. Fiebig, W. Maler, Gottfried Müller, K. Utz, K. Gerstberger, W. Penndorf, M. M. Stein, F. Werner, C. Gerhardt, P. Kickstat, H. Walcha i E. Wenzel.

*

Pruskie Ministerstwo Oświaty wydało przepisy o *państwowym egzaminie dla organistów i kierowników chórów* i wprowadziło *dyplom dla muzyków kościelnych*, bez których nie będzie wolno angażować nowych sił. Ponieważ egzaminy są utrudnione i wymagają wielkich teoretycznych i praktycznych wiadomości, poziom muzyków kościelnych niewątpliwie przez to się podniesie.

*

W Berlinie został wystawiony *„Don Giovanni"* w *nowym opracowaniu* i z nowo przetłumaczonym tekstem Hermanna Rotha.

*

W *Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej* w Berlinie zostaje w tym roku otwarta *klasa reżyserów operowych*. Uczniowie będą chodzili do klas kapelmistrzowskich i orkiestrowych. W razie zainteresowania będą mogli brać lekcje także gry fortepianowej i śpiewu. Prócz sił nauczycielskich fachowych będzie wykładał młodym adeptom główny reżyser Profesor d'Arnals i Dr. Hans Niedecken-Gebhard.

*

Związek fachowców ludowej muzyki w Państw. Izbie Muzycznej odbył po trzyletniej pracy przygotowawczej swoje *pierwsze zebranie*. Związek postawił sobie za zadanie wyrobienie artystyczne podległych mu orkiestr amatorskich, jak kapele dęte, zespoły mandolinistów, orkiestry harmonii ręcznych itp. Związek realizuje to zadanie przez dostarczanie orkiestrom tym wartościo-

wej literatury muzycznej i przez wyrabianie smaku. Rezultaty pracy Związku widać już było w programach koncertów orkiestr amatorskich, które uwzględniały kompozytorów takich jak Telemann, Krieger, Händel, Mozart i innych, lub też grały utwory kompozytorów nowszych piszących na mandoliny, harmonie, cytry. Były to jednak zawsze utwory artystycznie wartościowe.

*

W *Magdeburgu* odbyły się 24-te *uroczystości Bachowskie*, których szczytowymi punktami było wykonanie mszy h-mol oraz „Kunst der Fuge" w opracowaniu orkiestrowym Graesera.

*

We *Frankfurcie nad Odrą* odbył się *tydzień muzyczny Wyższej Szkoły dla Nauczycieli*, który postawił sobie za cel nawiązanie kontaktu z ludnością i podniesienie jej muzycznego poziomu. Dlatego też zaproszono na te 8 dni nie tylko fachowców dla muzykowania, lecz także przyjaciół muzyki, członków kół śpiewaczych i studentów. Wszyscy uczestnicy zaczynali dzień wspólnym śpiewem, poczym dzielili się na grupy muzyczne grające na swoich ulubionych instrumentach. Ośrodkiem zainteresowania była gra na starych instrumentach jak gamby, fidle, clavicembala i t. d. Wieczory były poświęcone słuchaniu utworów współczesnych kompozytorów.

*

Znane *Konserwatorium Dra Hocha* we *Frankfurcie nad Menem*, mogące się poszczycić takimi wychowankami jak Paul Hindemith, Hans Pfitzner i inni— zostało *przekształcone* w tym roku w *Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną*, o strukturze wzorowanej na Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie. Dyrektorem został dalej Hans Reutter, jeden z najzdolniejszych kompozytorów młodego pokolenia.

*

W *Göttingen* odbyły się, jak co roku, *uroczystości händlowskie*. W programie ich zwracało uwagę wykonanie „Scypiona" w barokowej stylizacji. Wychodząc z założenia, że główna waga oper Händla leży nie w gestach i akcji, ale w strukturze muzycznej, wystawiono „Scypiona" w ten sposób, że śpiewacy w czasie arii stali upozowani posągowo, poruszając się jedynie w czasie recytatywów.

*

W *Düsseldorfie*, w czasie tygodnia teatralnego wystawiono prapremierę *„Radamisa" Händla* w nowym opracowaniu. Opera ta spotkała się z dużym powodzeniem.

*

Województwo *Düsseldorfu* urządza co roku uroczystości dla uczczenia wybitnych współczesnych kompozytorów. Poprzednie lata były poświęcone Pfitznerowi i Vollerthunowi, tegoroczne dni, które odbywały się w różnych miastach województwa — *Graenerowi*.

*

Opera miejska w *Duisburgu* obchodzi w tym roku *50-lecie* swego istnienia, na uczczenie którego odbył się tydzień uroczystych przedstawień.

*

Opera miejska w *Lipsku* wystawiła *Lohengrina*, starając się jaknajdokładniej zastosować wskazówki Wagnera, zawarte w liście pisanym przez niego do dworskiego teatru w Weimarze 2. VII. 1850. Wagner naszkicował w nim nawet własnoręcznie obrazy scen wszystkich aktów.

*

W *Kolonii* wystawiono operę 77-letniego *Reznicek'a* p. t. *„Sowizdrzał"*, która portretuje ten sam typ ludowy, jaki nam przedstawił Ryszard Strauss.

*

Rudolf Wagner-Regeny ukończył nową *operę „Mieszczanin z Calais"*. Wy-

stawi ją w bieżącym sezonie opera w Darmstadt.

*

Norymberga zwróciła się do kompozytora *Hansa Grimma* z propozycją ofiarowania 4000 Mk za *patent na wszystkie dzieła* Grimma, które w przyszłości powstaną. Norymberga pragnie, by Grimm dał dla jej teatru następną swoją operę na prapremierę.

*

Muzyczny Instytut dla cudzoziemców w *Poczdamie* rozwija się z roku na rok pod kierunkiem Dr. Georg Schünemanna. Tego lata korzystało z Instytutu *150 uczniów z całego świata.*

*

W *Walhalli*, koło Regensburga ustawiono w obecności Hitlera i Dra Goebbelsa *biust Antoniego Brucknera.* Dr. Goebbels zawiadomił w swoim przemówieniu zabranych, że rząd póty będzie finansował wydanie zbiorowe symfonii Brucknera, do którego przystępuje Tow. Brucknera, póki ich całość nie ukaże się w druku.

*

Potomek słynnej rodziny bawarskiej Oberascherów, trudniącej się od wielu pokoleń odlewaniem dzwonów, zbudował 3 *małe dzwony* o sercach ważących zaledwie 2 kg, które połączone przy pomocy urządzenia elektrycznego z głośnikiem dają efekt potężnego tonu, jaki wydaje dzwon ważący 250 cetnarów.

NORWEGIA

Norweskie towarzystwo śpiewacze *„Bergens Haandvaerks- og Industrieforenings Sangforenings"* wystąpiło z własnymi wieczorami w Hamburgu, Berlinie i Lubece.

RUMUNIA

Prapremiera *baletu-pantomimy „Taina"*, pióra *Marii, Królowej rumuńskiej*, z muzyką prof. *Andricu* odbędzie się w Warszawskiej operze, w połowie listopada.

STANY ZJEDNOCZONE

W *Waszyngtonie* odbyło się 8-me święto muzyki kameralnej, pod protektoratem Elizabeth Coolidge. Dużą część programu poświęcono Pawłowi Hindemithowi, który pierwszy raz sam grał w Ameryce.

*

Zmarł William Henderson, jeden z wybitnych krytyków muzycznych w N. Jorku, profesor historii muzyki w tamtejszym konserwatorium.

*

W N. Jorku zmarł Henry Hadley, który w 1901 r. zdobył pierwszy nagrodę ufundowaną przez Paderewskiego. Nagrodzonym dziełem były „Cztery Pory Roku".

*

Jedna z fabryk amerykańskich propaguje ostatnio *nowy model fortepianu*, pozwalający udzielać lekcji jednocześnie pięciu uczniom. Jest to wynalazek prof. Rossa z Manfield. Instrument ten oprócz jednej klawiatury zawiera 5 pomocniczych i pulpit dla profesora. Przez odpowiednie połączenie elektryczne nauczyciel może słuchać tylko jednego z uczniów, wyłączając pozostałe klawiatury.

*

„Richard-Wagner-Society" w Nowym Jorku rozpisało *konkurs dla najlepszego tłumaczenia* dzieł *Wagnera.*

SZWAJCARIA

Orkiestra Kameralna w *Bazylei*, kierowana przez Pawła Sachera, obchodziła w tym roku swoje *dziesięciolecie.* Orkiestra ta zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na wysoki poziom wykonania, lecz także dzięki doborowi programu, który idzie w dwóch kie-

runkach: uwzględnia Sebast. Bacha i jego epokę, oraz pozwala przyjść do głosu kompozytorom współczesnym szwajcarskim i zagranicznym, uprawiając w ten sposób pionierską pracę.

*

W *Bazylei* odbyło się 38 walne *zebranie Szwajcarskiego Tow. Muzyczn.*, na którym były poruszane zagadnienia, związane z teatrem, orkiestrą, muzyką kameralną, badaniami muzycznymi. Przy tej sposobności zrobiono przegląd utworów szwajcarskich kompozytorów, od Hermanna Suter'a i Pierre Mauriac'a począwszy, a kończąc na pieśniach Schoeck'a, kwartetach smyczkowych Beck'a i innych. W tym czasie dana była prapremiera „Tartuffe" Hansa Haugg'a, oparta na komedii Moliera.

*

Teatr Jorat, zgodnie ze swoją tradycją folklorystyczną, wystawił „*La servante d'Ervolene*", legendę z Haut Valais, w opracowaniu muzycznym *G. Doret*. Jest to przykład dobrej sztuki dla ludu.

SZWECJA

Odbyły się z końcem września w *Stockholmie* i *Upsali* koncerty w wykonaniu berlińskiej Filharmonii.

*

We wrześniu odbył się *wieczór skandynawski* w *berlińskiej filharmonii*, na którym zostały wykonane: Rondo z III symfonii Eric'a Westberg'a (ur. 1892), poemat symfoniczny „W wielkich lasach" Oskara Lindberga (ur. 1887) i „Sinfonia piccola" Kurta Atterberga.

*

Orkiestra filharmoniczna ze Sztokholmu dała parę koncertów w *Paryżu*.

TURCJA

W *Ankarze* wykonano 4 symfonie *Brucknera*, pod dyrekcją Dra Praetoriusa.

WĘGRY

Na jednym z koncertów filharmonii budapeszteńskiej Hans Knappertsbuch dyrygował „*symfonią Taneczną*" *Zadora*.

*

W Budapeszcie wykonano po raz pierwszy „*Cantata Profana*" *Béla Bartok'a*.

*

Zoltán Kodály napisał „*Te Deum*", które będzie wykonane w 250-letnią rocznicę uwolnienia Budy od Turków.

*

Miklós Rózsa grał, z okazji otrzymania państwowej nagrody kompozytorskiej, w telewizyjnym koncercie „*British Broadcasting Corporation*".

Z. S. R. R.

Balet *I. Strawińskiego* „Gry w karty" został 11 paźdź. w Dreźnie wystawiony. Pozatem zostanie zagrany w następnym czasie w Amsterdamie, Berlinie, Wiesbaden, Hamburgu i Londynie.

*

Zespół Czerwonej Armii Sowieckiej występował w końcu września w *Paryżu*, produkując pieśni, tańce i deklamacje. Rodzaj wykonywanych utworów pokazywał wyraźnie, że zespołowi chodzi nie tylko o względy artystyczne. Były więc w repertuarze „Samoloty walczące w powietrzu", „Pieśni wojskowe", opowiadania o walkach z caryzmem. Jak piszą miejscowi recenzenci, poziom wykonania był wysoki, sam program daleki nieraz od artyzmu.

Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne

Dyrekcja *La Scala* w Mediolanie wyznaczyła 2 nagrody za *nowe opery*.

Pierwsza z nagród w wysokości 10.000 lirów, będzie przyznana za trzy najlepsze opery, wystawione w 1938/39. Prócz tego, jedna z tych oper, wybrana dla wprowadzenia w La Scala, będzie odznaczona jeszcze specjalną nagrodą 10.000 lirów.

Druga nagroda dotyczy oper, wystawionych w 1940/41. Trzy pierwsze nagrody za najlepsze opery z tego okresu wynoszą po 20.000 lirów.

NADSYŁANIE UTWORÓW NA MIĘDZYNARODOWY FESTIVAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W LONDYNIE

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zawiadamia, iż termin nadsyłania utworów do rozpatrzenia przez Komisję Kwalifikacyjną Towarzystwa celem przedstawienia ich Międzynarodowemu Jury Festivalu Londyńskiego (czerwiec 1938) upływa z dniem 15 listopada. Należy nadsyłać pod adresem Towarzystwa (Warszawa, Sienkiewicza 8, pokój nr. 6) utwory (z podaniem dokładnego czasu trwania) symfoniczne na wielką i małą orkiestrę, na wielką orkiestrę dętą, na mały chór à capella lub z małą orkiestrą oraz kameralne i solowe — o charakterze współczesnym. Uprasza się o załączenie kwoty zł. 3.— na koszty ewentualnego wysłania partycji do Londynu lub jej zwrotu.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Autografy polskich muzyków, w: *Katalogu wystawy autografów polskich i obcych*. Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1937, 52—4.

Brzeziński Franciszek: Kompozytorzy muzyki tanecznej w dawnej Warszawie. *Kurier Warszawski* 1937, 13. IX.

Cierniak Jędrzej — *Anna Jakubkówna*: Dwa tańce ludowe. *Teatr Ludowy* 1937, XXIX, 9, 163—6.

F. B. C.: Fortepian Chopina. *Kurier Warszawski* 1937, 18. X.

Greniuk Piotr — Kazimierz Borkowski: Dwie inscenizowane pieśni ludowe. *Teatr Ludowy* 1937, XXIX, 9, 154—62.

Grzegorczyk Marian: Czy renesans operetki? *Goniec Warszawski* 1937, 3. X.

Grzegorczyk Marian: Skąd to błędne koło? *Goniec Warszawski* 1937, 10. X.

K. S.: Muzyka Popularna. *Gazeta Polska* 1937, 7. X.

Kondracki Michał: Opera leśna w Sopotach. *Pion* nr. 39, 1937, 30. IX.

Kondracki Michał: Rycerze Ormuzu. *Pion* nr. 38, 1937, 23. IX.

Kondracki Michał: Igor Markiewicz w Wenecji. *Prosto z mostu*. 1937, 10. X.

Łobaczewska Stefania: Z psychologii przeżycia muzycznego. *Kwartalnik Psychologiczny* 1937, IX, 42—55.

Makuszyński Kornel: Nam śpiewać nie kazano. *Kurier Warszawski* 1937, 11. X.

Melcer Wanda: Pomnik Chopina z drzew i kwiatów. *Wiadomości Literackie* nr. 37. 1937. 5. IX.

Piechal Marian: Mitologia muzyki (fragment z książki o Norwidzie) *Pion* nr. 35, 1937, 2. IX.
Pianko Gabriella: La musica Polacca Contemporanea. *Polonia — Italia*, Warszawa 1937, III, nr. 4—7.
Régamey K.: Karol Szymanowski i jego twórczość religijna. *Verbum* 1937, II, 389—410.
Schędlin Czarliński Aleksander: Gral w lesie kaszubskim. *Kultura* nr. 37, 1937, 12. IX.
Slebodziński Józef: Muzyka, pieśń, taniec i baśń cyganów. *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 43. Dodatek do I. K. C.
Stopa Roman: Pieśni Hotentotów: Damara. *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 37—41. Dodatek do I. K. C.
Świerczyńska Anna: Śpiew. *Pion* nr. 41, 1937. 14. X.
Szeliga Witold: Muzyka-księżniczka i muzyka kopciuszek. *Warszawski Dziennik Narodowy* 1937. 12. X.
Uśmiech warsztatem pracy. *Goniec Warszawski* 1937, 19. IX.
Wł. B.: Z muzyki. *Rodzina Polska* 1937, XI, 384—6.
Zetowski Stanisław: Kiedy Warszawa zobaczyła pierwszy raz pianino? *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 40. Dodatek do I. K. C.

ERRATA

W poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" wskutek przeoczenia opuszczony został pod recenzjami z utworów Ł. Kamieńskiego, St. Wiechowicza i F. Nowowiejskiego podpis autora tych recenzyj dr. Józefa Chomińskiego, co niniejszym uzupełniamy.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TW

MP

SPIS RZECZY

Str.

ALEKSANDER WIELHORSKI: „Jubileusz Józefa Hofmanna" . . 497

TEODOR ZALEWSKI: „Na zgliszczach" 500

ZYGMUNT MYCIELSKI: „W odpowiedzi na ankietę. O planowej organizacji polskiego życia artystyczno-kulturalnego" 503

TADEUSZ CZUDOWSKI: „O właściwy kierunek i właściwy poziom" 506

BRONISŁAW ROMANISZYN: „Z zagadnień techniki i stylu śpiewania pieśni. Instrumentalna istota oddechu" 513

JERZY KORAB: „Podhalańska piosenka Karola Szymanowskiego" . 519

MICHAŁ KONDRACKI: „Harnasie na scenie hamburskiej" . . . 523

STANISŁAW KAZURO 525

PRASA FRANCUSKA O KONCERTACH POLSKICH W PARYŻU 526

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE (Warszawa, Poznań, Toruń, Katowice, Lwów, Gdynia i Wybrzeże) 527

Z ORMUZU 535

KRONIKA (Polska, Anglia, Austria, Belgia, Czechosłowacja, Dania, Francja, Italia, Japonia, Niemcy, Rumunia, Szwajcaria, Szwecja, Z. S. R. R.) 536

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V | Listopad | Zeszyt XI (XXIV)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18 16. P. K. O. 18 670

Aleksander Wielhorski

JUBILEUSZ JÓZEFA HOFMANNA

Cały świat muzyczny, a muzyka polska w szczególności, obchodzi w tym sezonie 50-lecie pracy artystycznej naszego wielkiego rodaka — Józefa Hofmanna. Jest to rzadki wypadek, jeśli się weźmie pod uwagę, że nasz Jubilat jest 59-letnim człowiekiem, w pełni sił artystycznych, którego każdy występ publiczny jest prawdziwą ucztą duchową dla słuchaczy. Pisma amerykańskie (gdzie obecnie przebywa Jubilat) podają obszerne artykuły o naszym rodaku, zamieszczając równocześnie liczne podobizny. Ze swej strony podajemy krótką biografię Józefa Hofmanna i niektóre ciekawsze wyjątki przeprowadzonego z nim wywiadu.

Jubilat urodził się 20 stycznia 1878 roku w Krakowie, gdzie jego ojciec, Kazimierz był dyrektorem Opery, dobrym pianistą i kompozytorem.

Początkowo mały Józio uczył się gry fortepianowej u swego ojca, a jako 7-letni chłopaczek wystąpił w Warszawie, wykonując koncert d-moll Mozarta z orkiestrą, kierowaną przez ojca. W roku 1887 „cudowne dziecko" odbywa pierwszą podróż koncertową po Europie i Ameryce, wywołując wszędzie szczere zachwyty swą dojrzałością artystyczną. Poważne studia muzyczne w Berlinie u prof. Urbana (nauka kompozycji) i lekcje gry fortepianowej u Moszkowskiego przerywają na czas dłuższy światowe występy Hofmanna. W ciągu dwuch lat (od 16—18 roku życia) doskonalił się u znakomitego pianisty Antoniego Rubinsteina w Dreznie, a mając lat 19 rozpoczyna ponownie swoje koncerty na obu pół-

kulach, niosąc sławę polskiego imienia. Do wojny światowej zamieszkiwał Józef Hofmann w swej cudnej posiadłości w Szwajcarii „Beau Ma Roche“ koło Vevey, a jako bliski sąsiad Ignacego Paderewskiego — utrzymywał z nim przyjazne stosunki. Po wojnie Hofmann osiedla się w Ameryce, w Filadelfii, gdzie obejmuje stanowisko dyrektora największego i najbogatszego Instytutu Muzycznego im. Curtisa.

Po dwudziestoletniej przerwie, przybył Hofmann do Polski w r. 1934, gdzie był entuzjastycznie przyjmowany na każdym swym koncercie. W roku 1935 powtórnie zawitał do nas, dając w Polsce jedenaście koncertów z niebywałym powodzeniem. Cała prasa zagraniczna jednogłośnie nazywa Hofmanna genialnym Polakiem, krytyka polska to samo musiała potwierdzić. Podziwu godna jest ta szeroka rozpiętość talentu wykonawczego! Wszystko, co wychodzi spod mistrzowskich palców Hofmanna (począwszy od Bacha, a kończąc na kompozycjach współczesnych) nosi piętno niespotykanej doskonałości, a szczególnie muzyka Chopina ma w Hofmannie genialnego odtwórcę.

Niezapomniane są koncerty przedwojenne w obu stolicach Rosji, gdzie młodzież akademicka nieraz na mrozie nocowała przed kasą, aby dostać tańszy bilet na koncert. W ciągu paru miesięcy Hofmann potrafił dać w Petersburgu i Moskwie po 20 recitali, każdy o innym programie, a zawsze sale zapełnione były do ostatnich granic możliwości!

Jako kompozytor Hofmann jest znany przez swe koncerty fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry, z których szczególnie B-dur był często wykonywany przez kompozytora. Z licznych utworów fortepianowych na wyróżnienie zasługuje: „Temat z wiariacjami i fugą“ op. 14 i Sonata fortepianowa op. 21 (F-dur).

Józef Hofmann (pod pseudonimem — Dworski) napisał również kilka utworów orkiestrowych, z których poemat symfoniczny „Zaczarowany zamek“ wykonywała z wybitnym powodzeniem znakomita orkiestra filadelfijska pod dyrekcją słynnego kapelmistrza Stokowskiego. O swej ostatniej podróży koncertowej po Europie w 1935 r. podaje mistrz Hofmann następuje uwagi:

„Objechałem prawie całą Europę z długim szeregiem koncertów, a następnie miałem jeszcze dłuższą turę po Ameryce. Doszedłem do przeświadczenia, że podróże koncertowe po krajach europejskich więcej wyczerpują nerwowo od amerykańskich. Dość wspomnieć te okropne rewizje celne na granicach państw

europejskich. Niczym jest dla celników budzić zmęczonego człowieka o każdej godzinie nocy, lub bardzo wczesnym rankiem. Poza tym nie ma w Europie na stacjach gotowych sleepingów, gdzie by można było się udać przed odjazdem: najczęściej trzeba czekać podania pociągów na chłodnych peronach".

A jak tam z tak zwaną tremą — pytam Mistrza nieśmiało.

„Wszystko to jest kwestią przyzwyczajenia i zależy od tego, jak dużo się grało. Nie jestem jednak nigdy zdenerwowany: jedyna rzecz, która mi sprawia kłopot, to przystosowanie się do akustyki danej sali koncertowej. Uprzednia próba nic nie pomaga, gdyż napełnienie mniejsze lub większe sprawia dużą różnicę. Gdy gram u siebie w pokoju, a potem idę na dużą salę, to nieraz potrzebuję pół godziny czasu, aby przystosować grę swoją do danych warunków akustycznych. To jest właśnie tym dla mnie, co wy nazywacie tremą. Naturalnie, miewam dnie, gdy posiadam taki pęd do grania, że przystosowanie się następuje bardzo szybko, nawet w tym wypadku, gdy nie pamiętam dźwięku swej muzyki na dużej sali na ostatnim koncercie. Bywają też dnie takie, w których nie mam nastroju do grania, a jednak muszę — i prawie zawsze udaje mi się wywołać odpowiedni nastrój w sobie".

„Czy to prawda, że Mistrzowi przypisują tę trafną uwagę o życiu muzycznym Ameryki, mianowicie: „jeśli się jest bardzo złym muzykiem — umiera się z głodu, jeśli się jest bardzo dobrym — to zamęczą go na śmierć!".

„Tak — odpowiada Hofmann, śmiejąc się — „jest to aż nadto prawdziwe".

Czy to prawda, że Mistrz opracowuje dany utwór muzyczny myślowo, niezależnie od pracy przy fortepianie?

„To prawda — potwierdził Hofmann — u mnie umysłowa koncepcja utworu zjawia się najpierw w wyobraźni. Gdy palce są ustawicznie zajęte, umysł skolei zajęty jest w znacznej mierze palcami i wyobraźnia mało pracuje. Trzeba mieć sprawność palców: jest to ma się rozumieć trening długi i żmudny. U dojrzałego artysty, grającego przed publicznością opanowanie techniki jest rzeczą naturalną, słucha się tylko indywidualnego ujęcia danego utworu, które wyróżnia go od innych artystów. Dla mnie obecnie ćwiczenie przy fortepianie z wyjątkiem ćwiczeń technicznych — nie jest tak ważne, jak współdziałanie umysłu i wyobraźni przy wykonaniu utworów. Muszę mieć najpierw ustaloną drogę, którą mam iść w interpretowaniu danej sztuki, jej kształt,

linię, znaczenie uczuciowe, dynamikę, intensywność i kontrasty, następnie szczegóły frazowania, odcienie i barwy. Wszystko to jest czynnością umysłową; przeniesienie tego i realizacja w dźwię=kach następuje potem. Oto dla czego ćwiczę głową".

„My, muzycy, jesteśmy ludźmi bardziej zrównoważonymi, niż o nas sądzą. Jest naturalnie sporo długowłosych i dzikookich osobników, obdarzonych niesamowitym temperamentem, nawet w czasach obecnych, co poczęści usprawiedliwia tę opinię. Mo=im zdaniem, pianiści muszą przede wszystkim opanować siebie dla opanowania instrumentu, który nic z siebie nie da, o ile go się do tego nie zmusi".

Następnie rozmowa z Hofmannem przeszła na wynalazki, gdyż nasz Jubilat=muzyk posiada równocześnie sporo opatentowanych wynalazków, jak naprzykład powszechnie używane automatycz=ne wycieraczki do szyb tramwajowych, samochodowych i t. d.

Z jakiego wynalazku jest Mistrz najbardziej dumny?

„Nie mogę tego nazwać dumą, lecz mam ten zwyczaj, że gdy coś kombinuję i zaczynam robić, muszę sam być zadowolony ze swego wykonania. Parę lat temu wynalazłem grzejnik olejny, któ=ry zainstalowałem w swej siedzibie pod Filadelfią, gdzie dotąd działa doskonale. Pracuję teraz nad rezonatorami do fortepianów małych, wzmacniającymi siłę tonu i zastępującymi instrumenty koncertowe. Innym wynalazkiem moim był przed wielu laty sa=mochód parowy. Samodzielnie zbudowałem kilka wozów moto=rowych, którymi objechałem niegdyś całą Europę".

Uważaliśmy za stosowne podać tutaj tę ciekawą rozmowę, któ=ra zainteresuje zapewne niejednego z licznych w Polsce wielbi=cieli talentu wielkiego artysty. W dniu Jego jubileuszu do głosów całego świata muzycznego dołączą się niewątpliwie i głosy z Pol=ski, gdzie Hofmann posiada tylu przyjaciół i entuzjastów.

Teodor Zalewski

NA ZGLISZCZACH...

Od kilku dni Opera Warszawska przestała funkcjonować: ze=społy orkiestry, chóru, baletu i działu technicznego ogłosiły strajk, przedstawienia nie odbywają się.

Przez prasę przewinęły się komunikaty Dyrekcji i strajkują=cych zespołów, które dość mętnie starały się wyjaśnić tło zatargu.

Jak się zdaje, bezpośrednim powodem konfliktu były trudności finansowe, w jakich znalazł się obecny dzierżawca Opery p. Jerzy Mazaraki na początku drugiego roku swych rządów w Teatrze Wielkim.

Kruchość podstaw finansowych obecnej Opery dla nikogo nie była tajemnicą: znawcy, orientujący się w gospodarce operowej, z podziwem i współczuciem spoglądali na p. Mazarakiego, który naiwnym optymizmem i hojnie rzucanymi, pięknymi zapowiedziami starał się wzbogacić skromny posąg subwencyjny, zaofiarowany mu przez Zarząd st. m. Warszawy.

Twarde życie szybko nauczyło p. Mazarakiego, że bardzo łatwo dawać obietnice i snuć piękne plany, lecz jakże trudno je — realizować! Plany pozostały na papierze i na pokaz, a rzeczywistość przekonała nas, że działalność obecnej Dyrekcji Opery była zaprzeczeniem planowości i świadczyła o braku jakiejkolwiek wyraźnej postawy artystycznej. To też ubiegły i bieżący sezony były dalszym ciągiem systematycznego upadku poziomu Opery Warszawskiej od chwili jej „odmiastowienia".

Dziś możemy z całym przekonaniem powiedzieć, że *taka Opera* Warszawska z artystycznego punktu widzenia *jest niepotrzebna*, gdyż nie spełnia żadnej roli w naszym życiu muzycznym i jest urągowiskiem, którego nie należy tolerować. I dlatego każdy głębiej patrzący na zagadnienie operowe w Polsce gorąco pragnie, aby żadna ręka nie wyciągnęła się z pomocą godnemu współczucia p. Mazarakiemu, żadne źródło lub źródełko nie trysnęło większą lub mniejszą subwencją, przy pomocy której dało by się chwilowo znieczulić i „zaklajstrować" wrzód operowy. Niech ofiara samopalna p. Mazarakiego będzie zwiastunem lepszej przyszłości!

Bo tak dłużej być nie może, byt Opery Warszawskiej wymaga *zasadniczego* uregulowania!

Trzeba wreszcie wrzasnąć na całą Polskę, że brak w stolicy 33-milionowego państwa dobrze zorganizowanej i prowadzonej opery jest skandalem kulturalnym, świadectwem naszego obskurantyzmu artystycznego, dowodem wręcz zaściankowych stosunków, karygodnego niedołęstwa i niechlujstwa w sprawach sztuki, która jest przecież jednym z najwyższych przejawów twórczego ducha Narodu!

Pali wstyd, ściskają się pięści, gdy od lat widzimy, jak instytucja artystyczna o stuletnich pięknych tradycjach i wielkich za-

sługach kulturalnych, ostoja sztuki polskiej pod panowaniem zaborców, instytucja, w której tworzył i pracował Stanisław Moniuszko, nasza duma narodowa, — dzięki decyzjom „ojców miasta“ (!), za usłużną radą pp. urzędników, specjalistów od papierków kancelaryjnych i paragrafów budżetowych — jest rzucona na pastwę losu i staje się polem doświadczalnym dla niepowołanych lub nieudolnych prywatnych dzierżawców.

W ciągu zaledwie 10 lat Opera Warszawska przebyła karkołomną drogę „na łeb, na szyję“ od Tristana i Izoldy, Hagith, Parsifala do „Słońca Meksyku“, od przedstawień o najwyższym poziomie artystycznym do trzeciorzędnej szmiry, odstraszającej nawet niewybrednych słuchaczy. I dziś, świeżo odnowiony gmach Teatru Wielkiego, efektownie oświetlany od święta reflektorami, kryje w sobie rumowisko artystyczne, kopcące i cuchnące zgliszcza zniszczonego przybytku muzyki polskiej!

Nie brakło głosów, które z uporem maniaków wskazywały na konieczność zapobieżenia katastrofie i przekonywująco udowadniały, jak fatalnie zaważy na całokształcie naszej kultury muzycznej zagłada Opery Warszawskiej. Nadaremnie muzycy sięgali do argumentów artystycznych, społecznych, prestiżowych i t. p., wskazywali na to, że nawet takie państwa, jak Bułgaria, Estonia, Łotwa, Litwa, mają stałe i dobrze zorganizowane sceny operowe.

Wszystkie memoriały, artykuły, argumenty trafiały w próżnię obojętności i niezrozumienia wagi sprawy. Najwyższy opiekun sztuki polskiej Wydział Sztuki M. W. R. i O. P. z Olimpu w Alei Szucha obojętnie spoglądał na potocznie zwany „bałaganik operowy“ i, starannie umywając ręce, zasłaniał się niekompetencją: „przecież to opera miejska!“ Nie znalazł się nikt w tym gmachu, kto by stanął w obronie godności muzyki polskiej, kto by powiedział, że nie jest to sprawa miasta Warszawy, lecz — POLSKI!

A względy budżetowe rozgrzeszały bierność i brak inicjatywy. I choć na balet reprezentacyjny i wiele, wiele innych fajerwerkowych imprez płynęły krociowe sumy z funduszów publicznych, Opera Warszawska wciąż traktowana była jako kłopotliwy luksus i na nią pieniędzy nie było.

Najwyższy czas z tym stanem rzeczy skończyć! Całe społeczeństwo kulturalne domaga się szczerego postawienia kwestii: albo trzeba wyraźnie ustalić, że czynniki rządzące nie widzą miej-

sca w hierarchii potrzeb kulturalnych dla Opery Warszawskiej, albo — stworzyć warunki, w których mogłaby ona normalnie i owocnie pracować. Dość półśrodków, dość dotychczasowej nie=poważnej „zabawy w operę", bo to muzykę polską zbyt drogo kosztuje.

Żyjemy w dobie, gdy Państwo i społeczeństwo wytężoną pracą głów i rąk podciągają Polskę wzwyż. Wszelkiego rodzaju inwe=stycje zmieniają oblicze Polski, tworzą jej potęgę państwową i go=spodarczą; wśród nich nie może zabraknąć inwestycyj kultural=nych, albowiem tylko ścisłe współdziałanie ducha i materii two=rzy wartości mocne i trwałe.

Do najpilniejszych inwestycyj kulturalnych musimy zaliczyć sprawę Państwowej Opery Polskiej w Warszawie!

Przed rokiem min. Kwiatkowski oświadczył w Sejmie, że *„prawdziwa oświata i kultura jest zawsze najlepszym sprzymie=rzeńcem siły obronnej narodu, jest fundamentem, na którym je=dynie można zbudować gmach trwałego postępu ekonomicznego i cywilizacyjnego*". Niechże wreszcie te mądre słowa przestaną być pięknym komunałem.

Zygmunt Mycielski

W ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ

O planowej organizacji polskiego życia artystyczno=kulturalnego

Jeszcze dwa obozy! Rysują się coraz wyraźniej: ci którzy chcą, i ci którzy tej organizacji nie chcą. Obojętnych przypiera się do muru pytaniami.

Nie chodzi już o liberalizm. Poza garstką fanatyków, (a są także „fanatycy liberalizmu"!) każdy artysta jest uczuciowo libe=rałem.

Liberalizm sztuki ma dwojakie znaczenie: artystyczno=formalne i życiowe, czyli organizacyjne.

W niniejszej ankiecie chodzi tylko o to drugie znaczenie. Ale ustalmy role przymusu, propozycji i wyboru.

Więc najpierw: czy rygor zabija?

Czego się boimy?

Zrzeszenie zawodowych muzyków nie może zabijać ich możli=wości twórczych. Program, rola i poziom muzycznego szkolni=ctwa, rozdawnictwo stypendiów i nagród, planowa działalność

artystycznej wymiany i propagandy, radia i biur koncertowych, istnienie sal, oper, orkiestr, wytwórni płyt, tantiemy autorskie i zamówienia na kompozycje, organizacja bibliotek i wydawnictw, — wszystko to może być przedmiotem pewnego jednolitego kierownictwa i opieki, bez uszczerbku dla „wolności twórczej“ i bez przymusów, hamujących naszą swobodę wyboru.

Powołanie organizacji zbiorowej może, przy odpowiednim ustawodawstwie narzucić pewien (ewidencyjny wprost!) przymus zrzeszenia, mający już zresztą poza sobą długą i świetną tradycję. Takie zrzeszenie ma pomnożyć i ułatwić życiowe możliwości jednostki, a nie ograniczać ich, jak to niejednokrotnie interpretują przeciwnicy tych planów.

Kierownictwo organizacji nie może nakazywać: „pan będzie profesorem w Krakowie czy Kielcach, a pan będzie grał w Poznaniu“. Może jedynie proponować panu X. profesurę, lub zamówić kompozycje u Ypsylona. Równocześnie jednak kierownictwo to posiadać będzie władzę pewnych zakazów, będzie decydowało o nominacjach lub zatwierdzało wybory, będzie gospodarowało jednolicie i planowo ogólnym budżetem muzycznym, będzie pilnowało spraw zawodowych, kwalifikacji, jednym słowem: będzie miało pieczę nad porządkiem w życiu muzycznym Polski.

Niebezpieczeństwa takiej organizacji są, jak wszędzie, personalnej natury.

Decyzje i kierunek mają zależeć od artystów („rady artystycznej“). Należy rozgraniczyć dziedzinę urzędową od kierownictwa i artystycznej porady.

Boimy się dyscypliny, bo ją mieszamy z jakimś pojęciem „tyranii“. Mam wrażenie, że nas uwodzi gwałtowność, śladami tych co są najbardziej zagrożeni w swoim artystycznym sumieniu, obojętności czy marazmie.

Trzeba dążyć do własnej i tylko idealnej organizacji, bez biurokracji, bez bałaganu i bez apodyktycznego straszaka. Równocześnie jednak musi ona mieć możność śmiałej egzekutywy powziętego planu i niezależnej decyzji. — W organizacji takiej musi być miejsce i szacunek dla każdej pracy i dla każdego uczciwego, rzemieślniczego kierunku.

W każdym zjawisku pretendującym do tak zwanej „kultury“ musi być miejsce dla prądu „konserwatywnego“ i „postępowego“. Dla prób, wysiłków i dążeń, a obok tego, dla już uznanych i niejako „przyjętych“ dokonań.

W nowej organizacji ma się wszystko pomieścić. Ale musi być możliwe rozcinanie, czy rozwiązywanie chorych problemów i ska- czących do oczu niedomagań. Musi być ktoś, kto może powie- dzieć: „taki poziom muzyczny jest wykluczony". Wtedy wolno mu będzie amputować czy reorganizować.

Na drodze swobodnej konkurencji rzeczy tych nie dokonano. Dotychczas od nikogo nie zależy organizacja naszego życia ar- tystycznego. Odpowiedzialność i decyzje są rozbite. Nie wiado- mo dokąd apelować. Wzajemne stosunki budżetów nie są pro- porcjonalne. Na „kulturę" wydaje się w Polsce za mało i nikt tym nie rządzi globalnie. Dotychczasowymi środkami nie da się tych rzeczy zmienić i uzdrowić.

Pisało się setki razy o tym, jak inne państwa dbają i doceniają znaczenie spraw kulturalnych. Te sprawy muszą być traktowane równorzędnie z zagadnieniami natury politycznej, społecznej, so- cjalnej czy ekonomicznej. U nas poszczególne dziedziny życia nie są jeszcze postawione na miejscach które im się należą.

Wiemy że istnieją domy zabezpieczone od drogi pięknym mu- rem, posiadające wewnątrz łazienki, kuchnie i garaże, ale pozba- wione wszelkiej kulturalnej ozdoby. Znajdziemy tam co najwyżej obrazy Stachiewicza, romanse Szpyrkówny czy nuty Griega. (Znowu się ktoś na mnie ciśnie?!).

Rzeczywistość polska zbyt często przypomina te domy, z tym dodatkiem, że łazienka, kuchnia i garaż są dopiero programem i hasłem, a o reszcie się w ogóle nie mówi.

Trzeba mówić od razu i równocześnie o wszystkim.

Nie chodzi o małpowanie innych państw (totalnych?!!), ale o stworzenie własnej formy kulturalnych rządów. Musimy dążyć do tej formy. Do formy, która może być przez nas przyjęta.

Najdrażliwszym punktem dla nas jest określenie dyscypliny i rygoru, określenie przymusu, propozycji i wyboru, jednym sło- wem, określenie władzy, która by miała za sobą prawo i środki kierownictwa, ingerencji i regulacji spraw nazywanych „życiem kulturalnym Polski".

Ta przyjęta organizacja, zrzeszenie, cech, izba, czy po prostu „biuro", to już sprawa szczegółowego programu. Na razie chodzi o to, że tylko jakaś nowa instytucja może przyjąć odpowiedzial- ność i być punktem wyjścia pewnej dynamiki działania, na którą wszyscy czekamy.

Tadeusz Czudowski

O WŁAŚCIWY KIERUNEK I WŁAŚCIWY POZIOM

W ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulecia, w zaraniu powstawania i kształtowania się u nas życia chóralnego, obrano kierunek ideowy dostosowany ściśle do ówczesnych warunków politycznych kraju. Śpiewactwo zmobilizowane zostaje jako jeszcze jeden środek do walki o polskość, do obrony ducha, mowy, nawet wiary ciemiężonego narodu. Wiemy doskonale, jakie racje za tym przemawiały, wiemy, że inaczej być wówczas nie mogło.

Trudno jest jednak pogodzić się z faktem, że mimo radykalnej zmiany, jaka zaszła w naszym życiu politycznym, ten pogląd na zadania śpiewactwa nadal pokutuje. Zaktualizowano go wprawdzie po r. 1918, aktualizuje go się nadal, lecz zasadniczego kierunku, dodajmy, kierunku błędnego, nie zmieniono. (Wyłączam tu założenia ideowe śpiewactwa polskiego, działającego poza granicami kraju).

Dzisiaj zwłaszcza odżywają w pełni stare strawestowane hasła. Dzisiaj bowiem tężyznę organizacji chóralnych widzi się przede wszystkim w pochodach manifestacyjnych „batalionów" śpiewaczych, w występach zbiorowych ogromnych zespołów, mających zademonstrować swoją potęgę liczebną, karność i dyscyplinę. Czyż zadania śpiewactwa sprowadzają się wyłącznie do dostarczania państwu „zorganizowanego", „zrzeszonego" obywatela, umiejącego stawić się na rozkaz i na rozkaz maszerować w zwartym ordynku?

Nikt nie zaprzeczy, że z istoty chóru — organizacji, chóru — placówki kulturalnej, chóru — narzędzia chwały Bożej wynikają drogą całkiem naturalną cele o zabarwieniu bądź narodowym, bądź społecznym, wychowaczym, religijnym i t. p. Są to jednak cele tylko wtórne, uboczne. To jest oczywiste, bo jasnym jest, że zadanie naczelne chórów polega na uprawianiu śpiewu zespołowego w znaczeniu ściśle artystycznym, na kultywowaniu sztuki śpiewaczej (tak!), na pielęgnowaniu pieśni, która sama przez się jest *celem*, nie zaś *środkiem* dla osiągania jakichś innych zamierzeń.

O istotnej *sile* ruchu śpiewaczego decydować winna przede wszystkim wartość artystyczna chórów, które ruch ten ogarnia:

ich jakość techniczna jako zespołów muzycznych oraz gatunek pieśni przez nich uprawianej.

Pozwólmy muzyce przynajmniej w tej grupie społeczeństwa być „mistrzynią życia". Pozostawmy jej prawo wyłącznego oddziaływania przez sobie właściwe walory. W jakim stopniu potrafi ona wychowywać, jednoczyć, uspołeczniać i t. d., i t. d., o tym w sposób pouczający mówi Karol Szymanowski w swojej rozprawie p. t. „Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie". (Nie od rzeczy byłoby zainteresować nią czynniki miarodajne).

Miernikiem poziomu kultury śpiewaczej kraju są chóry o zakraju oratoryjnym. One niejako nadają ton życiu chóralnemu, wywołują żywszą pulsację, pobudzają wreszcie ambicje pokrewnych sobie organizacji.

Musimy wyznać, że pod tym względem mamy przeszłość zgoła skromną i dość mglisto zarysowującą się przyszłość. Nic w chwili obecnej nie znamionuje pobudzania potężnej liczebnie masy śpiewaczej w tym jedynie właściwym kierunku.

Trudno dać wiarę, aby dotąd chórom zagranicznym przypadała rola zaznajamiania nas z twórczością, powiedzmy, J. S. Bacha. W Warszawie naprzykład nie tak dawno chór niemiecki zupełnie średniej miary doznał gorącego przyjęcia z tej tylko racji, że po raz pierwszy u nas wykonał Pasję według Św. Mateusza! Pomijam oratoria, lecz oto IX symfonii Beethovena, z racji chórów użytych w finale, niepodobna u nas słuchać bez zażenowania, bez daleko posuniętej wyrozumiałości (chyba, że wykonywana jest bez finału — i tak bywało!). Zaczynamy na dobre powątpiewać, czy beethovenowskie chóry są w ogóle wykonalne. Trzeba dopiero transmisji radiowej, jak ostatnio z Londynu, aby przekonać się, że można, nie uroniwszy niczego z partii chóralnej, ów finał jak zresztą i całą symfonię wykonać po mistrzowsku.

Jak jest gdzie indziej wiemy. Wiemy naprzykład, że życie muzyczne Anglii pomyśleć się nie da bez oratoriów Haendla stale, tradycyjnie wykonywanych, życie zaś Niemiec — bez bachowskich kantat, pasji, mszy.

I u nas do niedawna „Lutnia" warszawska snuła wątek tradycji rodzimej — moniuszkowskiej. Z chwilą odejścia Piotra Maszyńskiego i ta wątła nić tradycji prysła — nikt jej jakoś nie nawiązuje. (Kto zresztą upomni się u nas o Moniuszkę,

komu zależy, aby w dzień Wszystkich Świętych co roku wykonywane były „Widma"? Dziś zwłaszcza Moniuszko zagubił się do reszty „na osi" Chopin — Szymanowski!).

Równie znamiennym jest fakt, że żaden z pośród licznych chórów kościelnych, wyłączając oczywiście chór ks. Gieburowskiego, dotąd nie podjął się kontynuowania świetnej, uświęconej wiekami tradycji rorantystów wawelskich.

„Rodzime" wykonania wielkich dzieł chóralnych zaliczyć należy u nas do wydarzeń stosunkowo rzadkich, noszących zawsze zresztą charakter sporadyczny. Wydaje mi się, że są one odbiciem kierunku dążeń nie tyle samych zespołów, ile ich dyrygentów, muzyków ambitnych, tęskniących do pracy zakrojonej na szerszą skalę. Bo czym naprzykład tłumaczy się fakt, że chór po wykonaniu kilku większych dzieł, wykonaniu zresztą ze wszech miar udanym, nagle zaprzestaje pracy w powziętym kierunku? Istnieje prawdopodobieństwo, że zespół ten tylko dzięki energii, przedsiębiorczości i wysokim kwalifikacjom swego dyrygenta mógł zdobyć się na większy czyn artystyczny.

Nie dowodzi to bynajmniej, aby chóry nasze nie były zdolne do ciągłej, poważnej pracy. Brak im jednak właściwej atmosfery, brak wyraźnie wytkniętych celów, skonkretyzowanych dążeń artystycznych. I to właśnie stanowi największy hamulec naszego życia chóralnego.

Wszelkie sporadyczne poczynania instytucji muzycznych, radia, organów śpiewaczych, czy wreszcie pojedyńczych towarzystw i muzyków, działających na własną rękę, nie zdołają sprawy normalnego biegu tego życia skierować na właściwe tory. Należałoby tedy przystąpić co rychlej do radykalnej rewizji poglądów na zadania śpiewactwa, zmienić kurs ideowy, zwrócić się „frontem do muzyki" (właśnie!) i wyraźnie powiedzieć, że celem, któremu służyć ma śpiewactwo, jest pieśń.

*

Z pośród melomanów uprawiających muzykę trudno nie oddać pierwszeństwa „kameralistom", grywającym w zespołach domowych — triach, kwartetach. (Dziś zresztą szukaćby ich trzeba ze świecą w biały dzień). Pomijam swoisty, intymny urok ich zebrań, zebrań jedynych w swoim rodzaju, idzie mi wyłącznie o w a r t o ś ć ich muzykowania. Wartość ta jest niezaprze-

czalna, bo sam charakter zespołu jaki tworzą, weźmy dla przykładu kwartet smyczkowy, odpowiada najwybredniejszym wymaganiom artystycznym, po drugie zaś muzykę, którą uprawiają Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert — po co zresztą mnożyć znane nazwiska — cechuje jakość najwyższego rzędu.

Takie oto amatorskie muzykowanie posiada swój głęboki sens, bo zdolne jest wytworzyć atmosferę najczystszej, najszlachetniejszej sztuki, a zarazem wychować dyletantów muzycznych w pierwotnym to zn. istotnym, najlepszym słowa tego znaczeniu. Muzykowanie takie rozgrzesza, oczywiście w pewnych granicach i usterki techniczne amatorów-wykonawców i grę ich nie zawsze może dostatecznie zespoloną i subtelną. (W rachubę wchodzić nie mogą wypadki, kiedy chęci amatorów stoją w sprzeczności z ich możliwościami). Bo idzie tu przede wszystkim o gatunek muzyki jaką żyją i szlachetność instrumentów, którymi się posługują.

Chór 4-ro (i więcej) głosowy, dodajmy mieszany, z punktu widzenia wymagań artystycznych jest w zasadzie zespołem pełnowartościowym, zdolnym do oddania najskrytszych tajników piękna muzycznego. Nie mam zamiaru wyważać otwartych drzwi, pragnę jednak wyraźnie zaakcentować zasadniczą wartość chóru jako instrumentu, instrumentu (przypomnijmy to gwoli ścisłości), którym posługiwali się mistrzowie wszystkich czasów, aby z kolei móc wykazać, jak dalece wartość ta jest u nas zaprzepaszczana.

Jeśli zespół mandolinistów wygrywa sobie tanga, foxy czy potpourri ze starych operetek, nie budzi to w nas ani niesmaku, ani obaw, że muzyce dzieje się krzywda. Lichy zespół — licha muzyczka. Jest kwestią natomiast zgoła nieobojętną jakiego gatunku muzykę uprawia chór.

Na innym miejscu starałem się wykazać jak dalece, jak zasadniczo sprawa jakości pieśni warunkuje ogólną wartość pracy chóru. Tutaj, ze względów zrozumiałych, przejdę do kwestii, ściśle z życiem związanych. Jaką tedy muzyką większość naszych chórów żyje, jaka wychowuje muzycznie rzesze śpiewacze, jaką wreszcie pieśń rozpowszechniają one wśród społeczeństwa?

Ktokolwiek pod tym kątem spojrzy na działalność naszego śpiewactwa, tego ogarnąć musi uczucie prawdziwego niepokoju. Daleki jestem od jakichkolwiek bądź oskarżycielskich intencji, od czynienia wypadów w tę czy inną stronę, idzie mi tu wyłą-

cznie o s p r a w ę, która w moim przekonaniu jest niezmiernie ważna.

Wiele racji przemawia za tym, aby chóry polskie uprawiały pieśń wyłącznie polską (oczywiście, do pewnych granic). Stanowisko takie — można je podzielać lub nie — nie wyłącza rzeczowej krytyki tego, co polskie, przeciwnie, upoważnia zdawałoby się każdego muzyka, dbającego o dobro śpiewactwa, do rewizji jak najściślejszej.

Tego zwyczaju u nas, niestety, nie ma.

Dyrygent chóralny najczęściej zadowala się stemplem „wyrób krajowy", zwłaszcza jeśli utwór sygnowany jest nazwiskiem mniej lub więcej znanym, i badań swoich nie posuwa dalej. Jeśli się przytem zważy, że piszących na chór jest u nas wielu, że niemal każdy dyrygent chóralny czuje się w obowiązku zasilać literaturę rodzimą swoją „robotą", to łatwo wywnioskować, czym chóry nasze żyją.

Twórczość chóralna we wszelkich swoich rodzajach, począwszy od opracowań melodii ludowych, skończywszy zaś na kompozycjach oryginalnych, bez przesady porównać da się do ciemnej gęstwiny, po przez którą z trudem przedziera się promień zdrowej myśli muzycznej, ciekawszej koncepcji artystycznej, talentu twórczego szczupłego grona naszych czołowych kompozytorów w tej dziedzinie.

Pieśni ludowe, stanowiące dotąd wydatną część repertuaru chórów polskich, poszczycić się mogą wprawdzie opracowaniami wysokiej wartości artystycznej, lecz ileż z pośród nich odziano w szatki bezwartościowego, niekiedy wręcz nędznego czterogłosu, ileż pokaleczono, gwoli płytkiego efekciarstwa, a nawet posplatano w jakieś fantastyczne wiązanki?!

Nie lepiej przedstawia się twórczość oryginalna. Gdyby znamionowały ją wartości nawet skromne, lecz wynikające z głębszych pokładów muzycznych, z głębszej inspiracji wewnętrznej nie byłoby potrzeby kruszyć o to kopii. Mamy tu jednak, wyjąwszy nieliczne kompozycje wartościowe, sporo wzorów bezdusznego eklektyzmu, pustki, pretensjonalności i, co gorsza, niezbyt wybrednego gustu.

Ten rodzaj „literatury", cieszący się zresztą popularnością i wzięciem u chórów (zwłaszcza męskich), nie wahałbym się zakwalifikować jako rodzaj zdecydowanie szkodliwy, deprawujący, destrukcyjny. Przyjrzyjmy się z bliska obliczu zespołów, wycho-

wanych na takich oto pustych, bezdusznych, efekciarskich kiczach. Spróbujmy wśród nich podjąć walkę z lichotą, spróbujmy uzdrowić repertuar chóru. Wszelkie poczynania tego rodzaju są tu niezmiernie trudne, często beznadziejne, bo deprawacja gustu śpiewaków-amatorów zachodzi zbyt daleko, zbyt głęboko zapuszcza korzenie.

Nasza twórczość „hymnowa", opiewająca Niepodległość, Majestat Rzeczypospolitej, postać Marszałka Piłsudskiego, słowem spowita w sztandar narodowy, jest ilościowo dość pokaźna. (Na marginesie wypada przypomnieć, że hymn państwowy nie doczekał się dotąd ustalonej, zatwierdzonej przez władze, hamonizacji). Czy jednak twórczość ta (znów pominąwszy wyjątki) nadaje się do uświetniania przez chóry uroczystości narodowych, licznych u nas rocznic, akademii, obchodów, to podlega zasadniczej dyskusji.

Wszelka dydaktyka w sztuce (w tym wypadku w pieśni chóralnej) o tyle, sądzę, jest właściwa, o ile łączy się z nią wysoka wartość dzieła sztuki. Zwłaszcza, że idzie tu o sztandar narodowy, który winien być przecież tkany z nici najkosztowniejszych, najszlachetniejszych w barwie i w gatunku. Większość tego, co mamy w dziedzinie chóralnej wprawia nas w zakłopotanie. Stajemy bezradni wobec prostactwa (może naiwności?), wobec nieporadności muzycznej, z jaką pieśni takie głoszą wzniosłe i doniosłe hasła narodowe. — Przyszły „hymnolog" polski będzie miał z tym sporo kłopotu.

W kościołach naszych próżno by również szukać dobrej muzyki chóralnej. Wchodzą tu w grę i inne względy. Gdyby nie chór ks. Gieburowskiego nie słyszelibyśmy prawie zupełnie tego, co mamy w tej dziedzinie najlepszego, co stanowi chlubę naszej muzyki i kultury w ogóle — dzieł dawnych mistrzów polskich. Nawet psalmów Gomółki nikt u nas nie rusza. Kto zresztą zatroszczył się o ich rozpowszechnienie? Jak dotąd — prof. Reiss pospołu z p. Romanem Ferkiem, krakowianinem, który „...*z obywatelską hojnością ofiarował swą pracę bezinteresownie i, wiedziony umiłowaniem sztuki, dzieło Gomółki* w ł a s n y m n a k ł a d e m w y d a ł" (podkreślenie moje). Słowa te, zaczerpnięte z przedmowy prof. Reissa, posiadają swoją głęboką wymowę. A właśnie o psalmy Gomółki w popularnym, tanim wydaniu upomnieć się należy jak najenergiczniej. Powinny by one rozbrzmiewać po całym kraju i nie tylko zresztą w murach kościo-

łów. (Dawna muzyka polska ma u nas swoich rzeczników i opiekunów. Pod ich więc adresem skierować należy prośbę, aby sprawę tę bliżej wzięli do serca).

Stosunek muzyków polskich do spraw śpiewaczych jest nadal bierny (o tym była już mowa na łamach „Muzyki Polskiej").

Wiemy, że wśród dyrygentów chóralnych niewielki odsetek stanowią muzycy wykwalifikowani, świadomi swoich zadań. Wiemy również, że w gronie naszych kompozytorów mamy kilku zaledwie pieśniarzy, ofiarowujących bez reszty swoje siły twórcze, swoją pracę śpiewactwu. Poza nimi niektórzy z pośród znanych muzyków dali jak gdyby od niechcenia jeno próbki (bardzo wartościowe) utworów chóralnych à capella. Niestety! (Twórczość oratoryjną tutaj pomijam, idzie bowiem przede wszystkim o strawę muzyczną dla szerokich mas śpiewaczych). Młodsza generacja naszych kompozytorów, wyjąwszy znów kilku utalentowanych, wydatnie pracujących muzyków, najwyraźniej powstrzymuje się od komponowania na chór. Chór, przyznać trzeba, nie jest instrumentem wygodnym dla wcielania weń wszelkich ekstrawagancji: chór „nie lubi" kalkulacji (Bach nie kalkulował!), łamigłówek, akrobatyki — „lubi" natomiast to, co jest owiane inwencją, proste w pomyśle, zdrowe w fakturze.

Dla bezstronnego obserwatora naszego życia chóralnego uwagi i spostrzeżenia tutaj wypowiedziane nie wydadzą się chyba ani zbytnio zaprawione goryczą, ani... nowe. Usiłowałem bowiem sine ira et studio, lecz jednak wyraźnie, bez niedomówień, przedstawić stan rzeczy, trwający u nas od lat. Wszelkie dochodzenia czyichkolwiek win, wszelkie wyrzekania są tu zbędne. Potrzebne są natomiast wnioski pozytywne. Do nich zmierzam.

Niski poziom artystyczny repertuaru naszych chórów datuje się nie od dziś. Dawniej wszakże (to zn. przed kilkunastu laty) inaczej ujmowano życie chóralne: łudzono się nadzieją rozśpiewania Polski całej. Stąd też dążono raczej do zdobywania „nowych terenów" dla ekspansji śpiewaczej, niż do gruntowania pracy artystycznej chórów. — Dzisiaj „powszechne rozśpiewanie" wydaje się być osiągalne tylko w pewnych granicach. Dziś więc główny ciężar przenosi się jak gdyby z zagadnienia powiększania ilościowego stanu posiadania śpiewactwa na zagadnienie jego wartości artystycznej. Główną troską staje się tedy sprawa pogłębiania pracy w zespołach, podnoszenia ich walorów muzycznych, ich poziomu.

Jaka przyczyna staje temu na przeszkodzie wiemy — w pierwszym rzędzie stan obecny polskiej twórczości chóralnej, którą prawie wyłącznie chóry nasze żyją.

Odczuwamy tu przede wszystkim potrzebę selekcji tego, co w literaturze naszej nazwać by można ziarnem, od tego co jest plewą, jak również potrzebę zasilenia chórów nowym materiałem pieśniowym, zaczerpniętym ze źródeł dotąd niewyzyskanych polskich i — zgódźmy się na to — obcych.

— Jakież stąd wnioski konkretne?

Oto należałoby — 1° pomyśleć o wydaniu zbiorów wybranych najcelniejszych utworów współczesnych kompozytorów polskich ze wszelkich dziedzin twórczości chóralnej, zbiorów umiejętnie i przytem objektywnie zredagowanych. (Zdrowe poczynania wydawnicze, zmierzające do selekcji naszej twórczości, dają się już zaobserwować.)

2° zatroszczyć się o nowe wydawnictwa kompozycji nieznanych, zapomnianych, często zapoznanych naszych twórców doby ubiegłej, począwszy bodaj od Elsnera, Kurpińskiego poprzez Moniuszkę i jego epigonów. (Nie wątpię, że w jednej tylko bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego odnaleźć dałoby się sporo materiału, który zwycięsko wytrzymał próbę czasu, a o którego istnieniu nic dotąd nie wiemy. — A ileż wydawnictw wyczerpanych domaga się wznowienia?)

3° wziąć wreszcie od obcych pieśniarzy tej miary co Schubert, Mendelssohn lub Brahms tylko to, co pozostawili najlepszego, skończonego w swym artystycznym wyrazie i taką oto antologię arcydzieł chóralnych dać bez obaw i lęku naszemu śpiewactwu.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA

Instrumentalna istota oddechu

Nie ma prawdopodobnie żadnego działu w pedagogii wokalnej, zwłaszcza w okresie kształtowania („stawiania“) głosu, w którym — poza zagadnieniem registrów — istniałoby tyle niejasności, powierzchowności lub jednostronności, jak właśnie w wyrabianiu sprawności oddechowej, chociaż na wybitny udział oddechu w całokształcie funkcji instrumentu głosowego

zwraca uwagę każdy dobry podręcznik nauki śpiewu. Podstawowa a równocześnie subtelna i skomplikowana praca nad instrumentalnym wykształceniem techniki oddechowej, nie wykracza zazwyczaj poza granice powierzchownych lub jednostronnych poznań, dociekań i osądzeń. Wystarczy, aby się o tym przekonać, wziąć do ręki jakąkolwiek poważniejszą tak zw. „Szkołę śpiewu". Prawie każda zawiera na wstępie opis budowy narządu oddechowego (oczywiście i głosowego) i mniej lub więcej szczegółowe skreślenie jego fizjologicznych procesów. Trzeba to oczywiście uznać za słuszne i celowe. W pewnej fazie rozwoju artystycznego, a mianowicie w stadium, w którym myślący i interesujący się wszystkimi problemami głosu uczeń chętnie takie książki bierze do ręki, dokładne objaśnienia anatomiczne i fizjologiczne oddechu, przedstawienie i scharakteryzowanie jego form i odmian mogą niewątpliwie uczniowi przynieść pożytek. Nauka o kształceniu głosu nie jest bowiem magią ani tajemnym kunsztem, lecz umiejętnością, opierającą się na fizycznych, fizjologicznych, psychologicznych i estetycznych prawach i zasadach. Przedstawienia te i objaśnienia — o ile są jasno i właściwie pod względem metodycznym ujęte — mogą się wybitnie przyczynić do wyrobienia w uczniu zrozumienia, jak wielkie znaczenie dla całokształtu umiejętności śpiewaczej posiada wykształcenie i opanowanie słabej, gnuśnej a zawsze opornej muskulatury oddechowej, oraz jak ściśle współdziałają elementy duchowe (siła woli, zdolność przedstawieniowa w zakresie inerwacji tych właśnie mięśni, które z natury swojej utrudniają nam lub wprost nie dozwalają bezpośrednio oddziaływać na swe czynności).

Jeśli jednak przestudiujemy dokładniej taki podręcznik i przyglądniemy się metodzie, której wykładnikiem ma być dana „Szkoła śpiewu", a zwłaszcza opierającemu się na niej przebiegowi nauki, to zauważymy niejednokrotnie, że podstawa i tok pracy nad wyrobieniem oddechu śpiewaczego opiera się na jednostronnie wyodrębnionej z całokształtu funkcji formie oddechu, którą autor wziął za podstawę swej nauki o „stawianiu" głosu. Zaznaczają się tu najczęściej dwie, krańcowo różniące się metody i nastawienia. Pierwsza z nich, to gimnastykowanie jakiejś izolowanej formy oddechowej, zazwyczaj oddechu przeponowego. Nie dostrzega się w tym nastawieniu i nie uwzględnia decydującego wpływu, jaki wywiera zawsze

oddech na jakość i różnorodność dźwiękową śpiewającego głosu, nie zwraca się uwagi na ścisłą łączność, jaka zachodzi pomiędzy pięknym tonem a formą i oparciem oddechu. Byle ton był długi, mocny, wysoki czy niski — oto problemy, dokoła których obraca się zagadnienie oddechu. Ponieważ w początkowym stadium nauki wokalnej wyczuwa się właśnie akt wdechu, jako aktywną funkcję oddechową przy śpiewaniu, przeto wciągnięcie jak największej ilości powietrza staje się jedynym celem i sprawdzianem „doskonałości" oddechu. Ale nie zważa się na to, że wydech staje się, czy się chce czy nie chce, nieopanowanym wypuszczaniem nabranej w płuca masy powietrza. Gorzej, gdy ćwiczenia oddechowe przeprowadza się wyłącznie poza śpiewem, w oderwaniu od tonu. Ćwiczenia takie przeradzają się wówczas w wyczyny atletyczne, jak o tym świadczy odnośna, ze słownika gimnastycznego wyjęta nomenklatura, co gorsze, trafiają się uczniowie lub śpiewacy „skończeni", którzy przez przesadny a izolowany od tonu „trening" oddechowy, wytworzyli sobie tak fałszywe napięcia w muskulaturze brzucha, że jego ściana stała się jak gdyby jedną twardą deską. Nie zdają sobie sprawy, że właśnie ta ściana brzucha przez zbyt wielkie napięcie, przez sztywność i nieelastyczność oddziaływuje najszkodliwiej na instrument głosowy, powodując ociężałość, oporność i łamliwość głosu. [1]) Z drugiej zaś strony możemy zawsze z największym zainteresowaniem stwierdzać, jak równolegle z powracającą przy właściwej nauce elastycznością przepony, mięśni brzusznych i całego ciała, odzyskuje automatycznie i głos swą giętkość, podatność, ruchliwość, pełnię i piękno dźwiękowe.

Wśród dobrych nauczycieli, ochraniających troskliwie instrument głosowy i narząd oddechowy ucznia przed fałszywymi napięciami mięśni, trafiają się i tacy, którzy wprawdzie uczą „luźności", ale którzy z niej nie wychodzą i w tej bierności narządu oddechowego i głosowego widzą podstawową zasadę dalszego kształtowania i rozwijania głosu. I tu mamy do czynienia z tą drugą, wspomnianą na wstępie krańcową metodą w traktowaniu problemu oddechowego. Zapewne — są uczniowie, których w tym stadium luźności trzeba nieraz prze-

[1]) Należy tu również wspomnieć, że niewłaściwie prowadzona gimnastyka oddechowa może wywrzeć szkodliwy pod względem zdrowotnym wpływ na organizm, a zwłaszcza płuca i serce.

trzymywać przez dłuższy okres nauki, ale i oni będą musieli pewnego dnia pojąć i na sobie przeżyć, że śpiew, a zatym oddech, zwłaszcza wydech, jest procesem, wymagającym najwyższej aktywności i energii. Chodzi tu bowiem o takie opanowanie przepony i mięśni brzusznych, aby akt wydechu podlegał najściślej naszej woli, to zn. aby mięśnie oddechowe, a przede wszystkim przepona, ze skurczenia się swego powracały do pozycji pierwotnej równo, spokojnie, stopniowo, gdyż od tego właśnie zawisła równość, pewność i spokój wydechu, czyli tonu. Z przeponą współdziałają tu mięśnie brzuszne i ta zdolność współdziałania obu grup mięśniowych, którą z natury posiadamy, lecz którą w życiu a przede wszystkim w złej nauce wynaturzamy, wytwarza różne odmiany i formy oddechu, umożliwia nam ich opanowanie, a zatem przyśpieszanie, zwalnianie, wstrzymywanie, potęgowanie i uspakajanie wytworzonego przez daną formę oddechową tonu i przystosowanie go do niezliczonych odcieni ekspresji i stylu, które mają znaleźć swój wyraz w śpiewie.

Porównywuje się słusznie nasz instrument głosowy ze skrzypcami. [2]) Tym, czym są na skrzypcach struny, będą więc w naszym instrumencie wiązadła głosowe, smyczkiem — prąd wydychanego powietrza, ręką prowadzącą smyczek — mięśnie oddechowe i brzuszne. Od wyrobienia i udoskonalenia tej „prawej ręki" śpiewaka, będącej wytworem współdziałania wymienionych powyżej grup mięśniowych, zależy bogata skala dźwięków, z których kształtują się tony instrumentu głosowego, ich formy i połączenia. Podobnie, jak ręka skrzypka, prowadząca smyczek, może nie tylko wytwarzać długie tony (mówimy wówczas o „długim smyczku" skrzypka), może nie tylko stopniować siłę brzmienia a przy najwyższych pozycjach wydobywać tony dźwiękowe piękne, pozbawione szmeru, ale również może przez pociąganie całą szerokością włosia lub jego krajem, bliżej lub dalej od podstawka, zmieniać i wzbogacać jakość barwy dźwiękowej, a przez elastyczność swą wytwarzać wielkie bogactwo form prowadzenia smyczka, tak samo doskonałość instrumentalna śpiewu zawisła jest od doskonałości technicznej oddechu. A więc np. nieelastyczność i sztywność mięśni brzusz-

---

[2]) Marian Cyrus-Sobolewski: Instrumentalna istota głosu ludzkiego. Śląskie Wiadomości Muzyczne, Nr. 10.
Juliusz Tenner: Technika żywego słowa. Lwów 1931.

nych u śpiewaka musi wydać te same ujemne rezultaty, jak u skrzypka sztywna, nieelastyczna w przegubie ręka.

Nie będziemy tu oczywiście zajmować się zjawiskami nieudolnie prowadzonej nauki śpiewu, tej nauki, w której zagadnienie oddechu pozostawia się znanemu: „jakoś to będzie". Przy takim traktowaniu problemu oddechu w nauczaniu śpiewu panuje ślepy przypadek, tworzą się teorie i metody fantastyczne, przynoszące zamiast korzyści praktycznych trudne do naprawienia szkody. Z powierzchownej obserwacji i empiryzmu wyciągnięte wnioski stają się chwastem, zarastającym ugorem stojące ogródki pedagogii wokalnej.

Zależność głosu ludzkiego od całości organizmu i wynikająca z tego konieczność dostosowywania nauczania do przyrodzonych zdolności, nie tylko fizycznych ale i duchowych poszczególnego ucznia sprawia, że kształtowanie tonu wyłącznie za pomocą metody imitacyjnej w wyjątkowych tylko wypadkach może przynieść pozytywne rezultaty. Metoda naśladowania, jako środek pomocniczy w nauce śpiewu, ma oczywiście, i to w niemałym zakresie, swoją rację bytu. Wyłączne, choćby najwszechstronniejsze poznanie prawdy fizjologicznej wystarczyć tu bowiem nie może. Nigdy np. nie zrozumie uczeń różnicy dźwiękowej pomiędzy głosem piersiowym, a głosem mającym swe oparcie w głowie, drogą wyłącznych, chociażby najszczegółowszych opisów, o ile mu ich nauczyciel nie uzupełni przykładami akustycznymi. Oczekiwać ich, a nawet wymagać od nauczyciela ma uczeń wszelkie prawo. Metoda naśladowania nie może być jednak w y ł ą c z n y m i n a j w a ż n i e j s z y m środkiem pedagogicznym. Jeśli chodzi o kształtowanie tonu, to przy wyłącznej metodzie imitacyjnej można osiągnąć pewien rezultat u wyjątkowych uczniów, a mianowicie u takich głosów, które są z natury wyjątkowo korzystnie zbudowane i nastawione, u których rura rezonacyjna podczas naśladowania poddaje się najdelikatniejszym impulsom i z łatwością odtwarza podany przykład akustyczny. Nigdy natomiast nie da się wykształcić oddechu drogą wyłącznej imitacji, a nadzieja, że poczciwa natura skieruje sama funkcję narządu oddechowego na racjonalne tory, prędzej czy później zawiedzie.

Nie leży bynajmniej w naszym zamierze zapuszczanie się w dziedzinę anatomii i fizjologii narządu oddechowego. Jak już wspomnieliśmy, niezbędne wiadomości i objaśnienia w tym za-

kresie zawiera każdy dobry podręcznik nauki śpiewu. Tym zaś, którzy by się chcieli bliżej zapoznać z problemem oddechu, możemy wskazać klasyczne dziełko Leona Koflera[3]), słynnego niegdyś nauczyciela śpiewu i organisty przy kościele św. Pawła w Nowym Yorku. Dziełko to, chociaż stare, nie straciło wiele na aktualności, doczekało się już do tej pory 18 wydań i za wyjątkiem niektórych punktów, co do których nie możnaby się dziś z autorem zgodzić w jego poglądach metodycznych (np. wyłączne ćwiczenia w oderwaniu od tonu, zalecanie wyłącznego oddychania nosem podczas śpiewu), może dziś jeszcze oddać każdemu śpiewakowi niejedną cenną usługę. Nie będziemy tu również podawać ćwiczeń oddechowych ani zajmować się zagadnieniami metodyki. Omawiając niektóre podstawowe elementy techniki oddechowej tak, jak one przedstawiają się w ścisłym złączeniu z tonem, z głosem śpiewającym i to z głosem, mającym sprostać subtelnym wymaganiom stylu pieśniarskiego, będziemy mieli na oku nie teorie i opisy fizjologicznych prawd i prawideł oddechu, lecz jego formy, wyczute i przedstawione jako wewnętrzne przeżycie psychofizyczne śpiewaka. Albowiem tylko dokładna świadomość wewnętrznego nastawienia wytwarza elementarną podstawę każdej techniki i ułatwia wewnętrzne jej zrozumienie.

Przy podstawowym kształceniu śpiewu nie można oddzielić momentu akustycznego, to zn. wolno dojrzewającego w uczniu przedstawienia dźwiękowego, od momentu motorycznego, a zatym wyczuwania i zrozumienia pewnych cielesnych nastawień oraz form ruchowych, wyrównywania napięć i odprężeń w całym ciele — instrumencie, a tym samym oddziaływania na zgranie się w automatycznej doskonałości tonu z oddechem. Wysuwa się tu na pierwszy plan zagadnienie rozbudowy formy instrumentu, czyli wewnętrznego nastawienia ciała, tworzącej najdoskonalsze „pogotowie" głosowe. Na to pogotowie składa się nie tylko zewnętrzne ale przede wszystkim wewnętrzne nastawienie śpiewaka. Jedno uzależnia drugie. Zewnętrzne nastawienie wytwarza pozycja ciała śpiewaka, wewnętrzne obejmuje właściwą formę instrumentu. Na doskonałość tej formy wpływa, jako czynnik decydujący oddech, a zwłaszcza zjawisko tak

---

[3]) Leo Kofler: Die Kunst des Atmens. Breitkopf u. Härtel — Leipzig. (Tłumaczenie z angielskiego).

zw. Appoggio, czyli oparcia oddechowego. O tym kapitalnym dla techniki wokalnej zagadnieniu pomówimy w następnym ar≠tykule.

Jerzy Korab

PODHALAŃSKA PIOSENKA KAROLA SZYMANOWSKIEGO

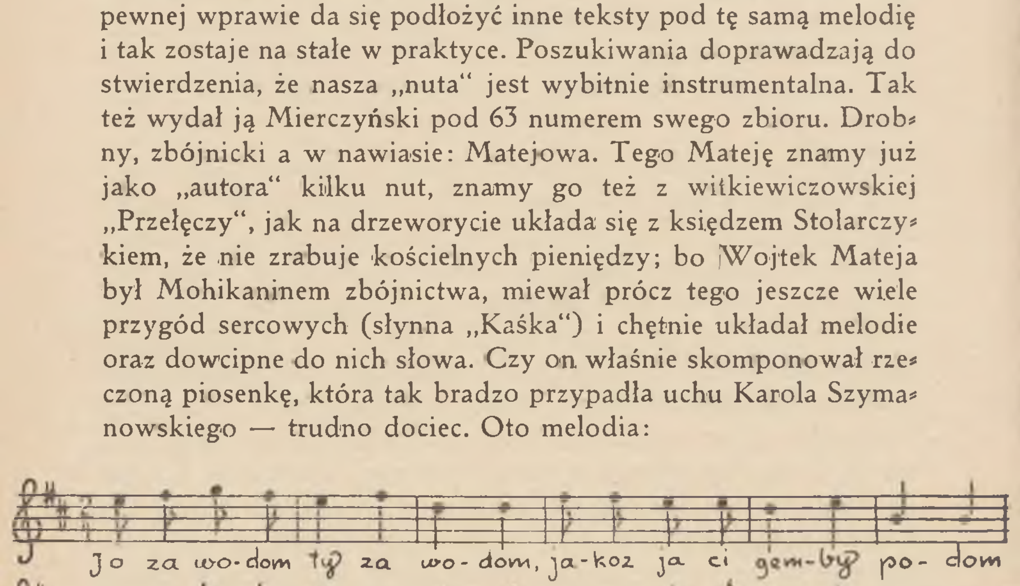
Zwykle się tak zdarza, że po śmierci kompozytora wychodzą na powierzchnię życia utwory, dotychczas nie znane. Manu≠skrypty dotąd nie drukowane, kartki z albumów, jakaś zapo≠mniana melodia, przyjacielowi w podarunku zostawiona... Trze≠ba dopiero śmierci, by te okruszyny, nieraz smakowite, wyłowić z zapomnienia.

Twórczość Karola Szymanowskiego jest dobrze znana; jej ze≠stawienia pojawiły się w „Muzyce Polskiej" i w „Muzyce". Skrzętny poszukiwacz muzycznych skarbów odszukał wieści o młodzieńczej operetce — dziś kilka słów o nieznanej, aczkol≠wiek swego czasu ogłoszonej piosence podhalańskiej twórcy „Harnasiów".

Było swego czasu w Warszawie pismo o tytule „Pani". Do niego napisał Karol Szymanowski doskonały artykuł o muzyce góralskiej; artykuł ten był wielokrotnie cytowany, rozważany i po uzupełnieniu pojawił się nawet po raz drugi we wspaniałej monografii Stanisława Mierczyńskiego („Muzyka Podhala" Lwów — 1930). Z okazji pierwszych, niestety zagranicznych wy≠stawień „Harnasiów", prasa polska drukowała dziesiątki artyku≠łów na temat dzieł Szymanowskiego; pomiędzy nimi błąkały się krótsze lub dłuższe wzmianki o dziale „podhalańskim". Jeśli au≠tor artykułów był więcej świadom owej epoki góralskiej — wia≠domości zdawały się być pewniejsze. Wspomniano cykl dwu≠dziestu jeden mazurków, drugi koncert skrzypcowy, drugi kwar≠tet smyczkowy, przypominano sobie nawet młodzieńcze wariacje H≠moll na temat „Sabałowej Nuty" — jakżeż dalekie od ducha Bartusiowej muzyki! Zbierał się powoli szereg utworów Szyma≠nowskiego, na góralskie rzekłoby się tematy napisanych. Nie tu miejsce na oświetlanie ilościowe wpływów; nie tu czas wyli≠czać cytaty melodyki „śwarnych chłopców". Do przyszłego stu≠

dium, które się z pewnością kiedyś ukaże, pragnę dorzucić maleńki przyczynek: oto dołączona do artykułu Szymanowskiego piosenka „Idom se siuhaje dołu, śpiewajęcy...“

Niezbyt to dawne czasy, gdy muzykalne cepry przywiozły z Podhala nową piosenkę. Nową, bo jej nie było w oficjalnym „kodeksie“ Kleczyńskiego, wydanym przez Polskie Towarzystwo Tatrzańskie w 12 tomie „Pamiętnika“ (rok 1888). Na Podhalu nuta owa być musiała już dawno; wiele ciekawostek z jej ludowego rodowodu zapewne zna ambasador wiedzy o Podhalu, dyrektor Muzeum Tatrzańskiego Juliusz Zborowski. Dość, że zjawiła się w reszcie Polski. Podchwycono ją z przyjemnością, jako, że wpada w ucho i jest dostatecznie „dzika“, by się nią można było popisać przed gronem amatorów góralszczyzny. Jednak towarzyszące piosence słowa były aż za wesołe i choć filuterne (w iście „janickowym“ sosie) niezbyt dobrze mogły się nadać do użytku np. dzieci, z zapałem śpiewających po freblówkach grzeczne piosenki „lataptaszkowe“. Ale i na to znalazła się rada: wiadomo, że na Podhalu rozmaitość tekstów jest olbrzymia. Przy pewnej wprawie da się podłożyć inne teksty pod tę samą melodię i tak zostaje na stałe w praktyce. Poszukiwania doprawadzają do stwierdzenia, że nasza „nuta“ jest wybitnie instrumentalna. Tak też wydał ją Mierczyński pod 63 numerem swego zbioru. Drobny, zbójnicki a w nawiasie: Matejowa. Tego Mateję znamy już jako „autora“ kilku nut, znamy go też z witkiewiczowskiej „Przełęczy“, jak na drzeworycie układa się z księdzem Stolarczykiem, że nie zrabuje kościelnych pieniędzy; bo Wojtek Mateja był Mohikaninem zbójnictwa, miewał prócz tego jeszcze wiele przygód sercowych (słynna „Kaśka“) i chętnie układał melodie oraz dowcipne do nich słowa. Czy on właśnie skomponował rzeczoną piosenkę, która tak bradzo przypadła uchu Karola Szymanowskiego — trudno dociec. Oto melodia:
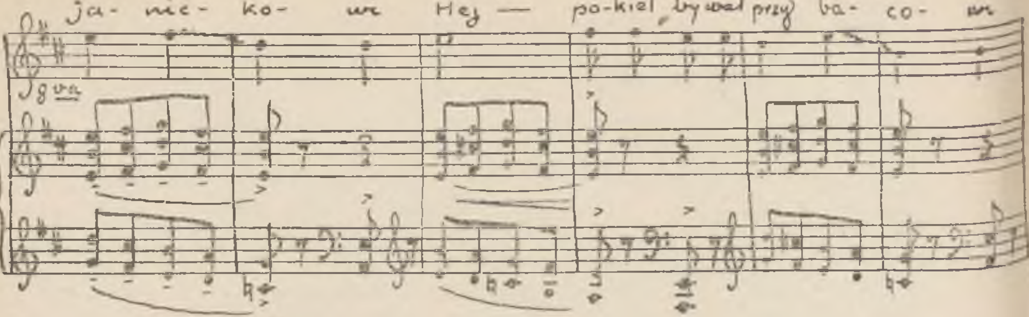


Słowa, których użył Szymanowski brzmią następująco:
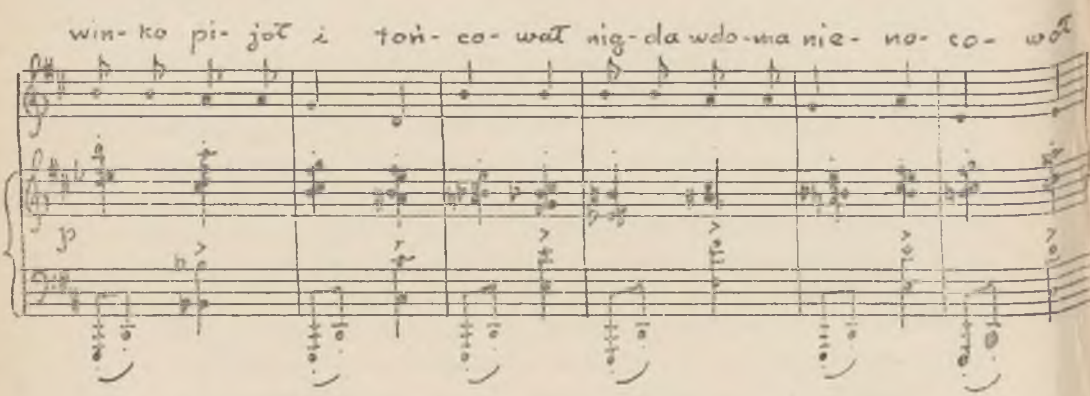
„Jo za wodom, ty za wodom, jakoz jo ci gęby podom
Podom ci ją na listecku, nasci ze mój kochanecku.
Jo za wodom, ty za wodom, jakoz bedziem bywać z sobom,
Naucymy konia pływać, to bedziemy z sobom bywać.
Wirskiem pasła, wirskiem zasła, malowane piórko niesła
Malowane a nie sare, w Poroninie dziewki stare
A na Olcy młodziusieńkie, majom gęby słodziusieńkie
Kiek se jednom pocałował, tak se trzi dni oblizował.
Dobre biło Janickowi, pokiel bywoł przy bacowi
Winko pijoł i tańcował, nigdy w doma nie nocował.
Moje dziewce nie wierzem ci, kupiem zwonek, uwiązem ci
Jak cie bedzie hłopiec tyrkał (gonić), to ci bedzie zwonek
zbyrkał (zwonić)
Hej!

Mamy pewne podstawy twierdzić, że ta właśnie melodia szczególnie podobała się Szymanowskiemu. W pamiątkowej księdze autografów Muzeum Tatrzańskiego zapisał ją autor „Harnasiów" drobniutkim pismem, obok cytatu jakiejś skocznej nuty ze zbiorów Mierczyńskiego, jego ręką zapisanego. Podobno jest jeszcze w Zakopanem pamiątkowy zapisek Szymanowskiego w księdze autografów u Trzaski, jednakże nie miałem okazji osobiście stwierdzić, której piosenki użył tam Szymanowski.

„Idom se siuhaje dołu, śpiewajęcy..." liczą razem 65 taktów. Jeżeli piosenkę śpiewać z obu wskazanymi przez autora powtórkami — całość będzie miała 89 taktów. Reprodukowano ją w „Pani" sposobem kliszy facsimilowej. Zdaje się, że jest to podobizna autografu, co łatwo mogą stwierdzić przyjaciele Szymanowskiego. Jak głosi notatka w zakończeniu, piosenka powstała w Zakopanem, w styczniu 1924 roku. Akompaniament fortepianowy przedstawia sporo trudów wykonawczych. Ze szczególnym upodobaniem używa autor dwóch małych non w równoczesnym zestawieniu (a — b, d — e lub też dużych non: a — h, cis — d). Pierwsza i druga zwrotka pozostawiają melodię w głosie; trzecia dopiero wprowadza temat w fortepianie, natychmiast imitowany po jednym takcie przez głos. Szeroko rozpięte akordy podmurowują melodię. Zwraca szczególną uwagę stosowanie skoków dwuoktawowych w basie. Czwarta zwrotka jest powtórzeniem trzeciej, tak jak druga — pierwszej. Piąta jest również imitacyjna; akompaniament przenosi się w rejestr wyższy i operuje pustymi akordami bez tercji.



W zakończeniu tej zwrotki pojawiają się równe uderzenia opa⸗dających akordów, niezwykle dyssonansowych. Bas ruchem przeciwnym wznosi się na słabych częściach taktów ze szczegól⸗nymi akcentami.



Skok oktawy w melodii głosu z dolnego e na górne opa⸗trzony jest przed początkiem szóstej i ostatniej zwrotki po⸗dwójną kreską portamenta; efekt ten podoba się bardzo Szyma⸗nowskiemu w muzyce góralskiej (puzony w początku drugiego obrazu „Harnasiów"!). Po generalnej pauzie w głosie i akom⸗paniamencie następuje wysokie a (dominanta, bowiem piosenka pisana jest w tonacji D⸗dur) zaś 5 końcowych taktów dopro⸗wadza do „gęstego" finału. Głos znowu ześlizguje się góralskim „wyskaniem" na sekundę (e), przy czym należy krótko ją urwać z lekkim akcentem.

Oto zapomniany utwór Karola Szymanowskiego. Wydany, lecz niemal nikomu nieznany. Powstał w samym początku naj⸗wspanialszego okresu twórczości. Powstał w Zakopanem, tam,

gdzie Szymanowski czuł się najlepiej. Tam, gdzie rosła genialna partytura „Harnasiów“, która wciąż błąka się po obczyźnie, od lat czytana oczyma dyrygenta-cudzoziemca. Może zainteresuje się piosenką Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej? Podarek świąteczny dla całej muzykalnej Polski gotowy!

Zaznaczyć należy, że powyższa piosenka zużytkowana została przez Szymanowskiego również w „Harnasiach", stnowiąc motyw chóru tenorowego w obrazie II-gim (przyp. Red.).

Michał Kondracki

HARNASIE NA SCENIE HAMBURSKIEJ

W kwestii wartości scenicznych muzyki baletowej „Harnasiów" Karola Szymanowskiego przeważało mniemamie, iż nie nadaje się ona do jakiejkolwiek ilustracji choreograficznego scenariusza. Zbyt skondensowane w swej arcybogatej fakturze wydawały się „Harnasie" mało odpowiednimi do ograniczonej z natury rzeczy roli tła dźwiękowego. Autonomiczna i samowystarczalna w założeniu posiada partytura dzieła Szymanowskiego wszystkie cechy, potrzebne dla wyrażenia środkami wyłącznie muzycznymi pewnej rozgrywającej się akcji. Przekroczenie tworzywa Szymanowskiego, ogólnie przyjętej i zgóry określonej granicy zasięgu stawiało pod znakiem zapytania potrzebę jakiejkolwiek ilustracji scenicznej „Harnasiów" w ogóle. Uważano dzieło to za nie ilustracyjne, niemal za anty taneczne (zwłaszcza w pierwszym obrazie) i nie nadające się do żadnego innego wykonania, oprócz estradowego. Obawiano się, nie bez słuszności, że trochę banalniejszy scenariusz, jakaś łatwizna kompozycyjna, folklor skonwencjonalizowany mogą tylko obniżyć wartość muzyki Szymanowskiego i łatwo stać się parodią wielkiego widowiska scenicznego, jakim powinny być „Harnasie".

Premiera hamburska rozwiała w zupełności wszelkie obawy na ten temat. Co więcej dowiodła, że muzyka Szymanowskiego posiada olbrzymie siły żywotne, że jest całkowicie sceniczna i niemal uniwersalna. Baletu „Harnasie" słuchało się z nie mniejszym napięciem niż w sali koncertowej. Dzięki jednak znacznemu udziałowi wrażeń wzrokowych słuchało się jej łatwiej, niż w ramach symfonicznych. Okazało się, że „Harnasie" posiadają ową zdumiewającą wszechstronność prawdziwego dzieła sztuki, pozwalającą im być równocześnie samodzielnym, pełnowartościowym organizmem artystycznym i doskonałym materiałem ilustracyjnym. Oczywiście z jednym zastrzeżeniem, że rozwiązanie sceniczne nie będzie w niczym ustępowało poziomowi artystycznemu partytury orkiestrowej. Opera hamburska pod tym względem stanęła całkowicie na wysokości swego trudnego zadania. Nie tylko znalazła właściwy wyraz sceniczny dla muzyki Szymanowskiego, lecz, w oparciu o gruntowne i wyczerpujące studia nad sztuką Podhala, potrafiła dać czystą syntezę góralszczyzny.

Inscenizacja Heldy Swedlund wyzyskała motywy autentycznego folkloru z wielkim smakiem i potrafiła je wystylizować po mistrzowsku. Choreografia stanowiła misterny amalgamat wszystkich niemal typów tańca, począwszy od klasycznych piruetów, podanych bardzo zręcznie i kończąc na świetnie skomponowanych „zbójnickich", „drobnych", „krzesanych" i t. p. kreacjach ludowych. Bardzo wysoki poziom kultury artystycznej umożliwił całemu sztabowi współwykonawców „Harnasiów" stworzenie na scenie widowiska, nie ustępującego w niczym rozmachowi dzieła Szymanowskiego. Tańce góralskie, ujęte w karby doskonale opanowanego rzemiosła i w formy najściślej opracowanych kompozycji, zostały tym samym podniesione do płaszczyzny ogólno-ludzkiej. Równolegle z partyturą Szymanowskiego i w największej z nią zgodzie skomponowano identyczną partyturę choreograficzną. W rezultacie synteza dwóch równorzędnych zjawisk artystycznych dała pełny efekt doskonałości. Można było z powodzeniem przypuścić, że to Szymanowski skomponował swoją muzykę do drobiazgowo opracowanego scenariusza tanecznego.

Już w parę chwil po podniesieniu kurtyny rozwiały się wszelkie wątpliwości, czy pierwszy obraz posiada dostateczną dynamikę sceniczną. Piękny, sielankowy nastrój początku partytury „Harnasiów" znalazł swój odpowiednik choreograficzny w uroczej idylli tanecznej na tle wspaniałej panoramy Tatr. Dziewczyna, początkowo sama, potem z udziałem swych przyjaciółek, przy dźwiękach fujarki Juhasa tańczą na hali, w oczekiwaniu przybycia narzeczonego, który jednak się nie zjawia (co jest pewną wadą scenariusza w ujęciu hamburskim). Zamiast niego wpadają na scenę zbójnicy, których herszt (Harnaś — Konrad Schwarzer) tańczy z oczarowaną jego widokiem dziewczyną (narzeczoną — Heldą Swedlund), po chwili jednak opuszcza ją, zostawiając rozkochaną w sobie i obiecując rychły powrót. Obraz drugi jest niewątpliwie najlepszym i najmocniejszym. Odbywające się w izbie góralskiej wesele jest nadzwyczaj barwnie skomponowane i daje bardzo szerokie pole do popisu całemu ciału baletowemu. Kilka momentów o zabarwieniu niewłaściwym (drobne rusycyzmy w choreografii) nie psuły piękna znakomicie przetransponowanych na język fachowo-artystyczny tańców góralskich. Pląsy dziewcząt przy oczepinach, rozhukane ewolucje zbójników, którzy wtargnęli do izby na weselisko, można by traktować jako wzorowe próbki stylizacji góralskiego folkloru w ramach europejskich. Wzrastające ustawicznie w II-im obrazie napięcie muzyki Szymanowskiego znalazło pełne wytłumaczenie na scenie i wskutek tego nie tylko nie nużyło swą agresywnością, lecz nabrało nowego sensu. Wystrzały z pistoletów (przy porwaniu narzeczonej) zagłuszały coprawda jeden z najpotężniejszych momentów partytury (przed słynnym już dzisiaj końcowym okrzykiem chóru). Zdaje się jednak, że uniknąć tego było trudno, zważywszy, że ten moment na scenie wymaga zdecydowanie realistycznych chwytów.

Natomiast w zupełnie niematerialny sposób został zainscenizowany końcowy, krótki obraz trzeci — oddzielony od drugiego zaledwie zasunięciem i ponownym rozsunięciem kurtyny. (Sprawność i dokładność z jaką zrealizowała to scena niemiecka zasługuje na szczególne uznanie, uniknięto bowiem przykrej przerwy w muzyce, jaka miała miejsce w operze paryskiej).

Ta niematerialność ujęcia epilogu — duetu Harnasia i porwanej narzeczonej na hali wczesnym rankiem u stóp Tatr — kazała nawet inscenizatorom hamburskim opuścić śpiew solowy górala (przy końcu dzieła) który, zdaniem dyrekcji opery, raziłby przy takiej koncepcji scenicznej. Śpiew tenora zastąpiono obojem.

Wykonanie orkiestrowe „Harnasiów" pod batutą Hansa Schmidta-Isserstedta stało na wysokim poziomie artystycznym. Część pierwsza posiadała w interpretacji tego poważnego i sumiennego kapelmistrza rzadką plastykę, spokój i wyrazistość tematyczną. Śpiew chórów hamburskich nie był jednak tak fascynująco soczysty, jak przy wykonaniach w Polsce. Kostiumy i dekoracje Wilhelma Reinkinga okazały się wysoce udane, pełne bogatych pomysłów, umiejętnie wyzyskujących elementy folkloru tatrzańskiego.

Wszechogarniający umysł generalnego intendenta opery hamburskiej Strohma, serdecznego i oddanego przyjaciela Polski — czuwał nad całością przedstawienia, które dzięki temu zostało dociągnięte pod każdym względem. Pod adresem dyrektora Strohma należą się słowa najgorętszej wdzięczności ze strony Polski, za zainteresowanie się naszą sztuką i jej mocną propagandę. Szczęśliwą ręką zasadził Strohm egzotyczny kwiat moniuszkowskiej „Halki" na terenie niemieckim. Spodziewać się należy, że i „Harnasiów" spotka dalszy, zasłużony sukces w Europie, na co wydaje się wskazywać przybycie 150 korespondentów pism zagranicznych i niemieckich. Hamburg za pośrednictwem Strohma staje się centralnym punktem ekspansji muzycznej Polski na terenie Rzeszy niemieckiej, a koncerty muzyki polskiej, urządzane przy udziale polskich artystów, potwierdzają fakt nieprzemijającego zainteresowania publiczności hamburskiej naszą muzyką. Powodzenie „Harnasiów" w Hamburgu ugruntowało dobrą opinię o sztuce polskiej; trzeba ją tylko umiejętnie pielęgnować dalej z niesłabnącą energią.

Obok premiery „Harnasiów" Szymanowskiego odbyło się w operze hamburskiej pierwsze wykonanie w Niemczech ciekawej opery W. Zilliga p. t. „Das Opfer" („Ofiara") podług sztuki R. Goeringa „Ekspedycja polarna kapitana Scotta". Dzieło Zilliga i Goeringa otrzymało oprawę sceniczną rewelacyjną, będącą ostatnim wyrazem współczesnych możliwości technicznych i najwyższego kunsztu artystycznego.

STANISŁAW KAZURO

Tegoroczna muzyczna nagroda st. m. Warszawy została przyznana prof. Stanisławowi Kazurze za całokształt jego pracy kompozytorskiej i pedagogicznej.

Stanisław Kazuro urodził się w r. 1881 na Wileńszczyźnie. Po ukończeniu konserwatorium w Warszawie odbył studia uzupełniające w Rzymie i w Paryżu. Po powrocie z zagranicy do kraju rozwija szeroką działalność artystyczną i pedagogiczną w Warszawie. Organizuje sławny w swoim czasie chór dzieci Powiśla, prowadzi przy katedrze warszawskiej kapelę roranistów, dyryguje koncertami w Filharmonii, zakłada chór p. n. Polska Kapela Ludowa, ponad to propaguje naukę solfeżu, jako najbardziej skuteczny

i jedynie racjonalny środek umuzykalnienia. Konserwatorium warszawskie powołuje Stanisława Kazurę na profesora solfeżu. Dzięki staraniom i wysiłkom prof. Kazury powstaje przy konserwatorium warszawskim Wydział nauczycielski, zadaniem którego jest kształcenie nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych, średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich.

Dorobek kompozytorski St. Kazury jest liczebnie wielki. Utwory symfoniczne: Smutna ziemia, Młodość, Wiosna, Suita taneczna, Suita mazurków. Oratoria: Słońce, Lot, Morze, Pieśń wieczorna. Opery: Bajka, Powrót. 15 zeszytów chóralnych „Polska pieśń ludowa", pieśni na jeden głos z fortepianem. 7 zeszytów pieśni dwugłosowych dziecięcych, 3 suity chóralne i kilkadziesiąt pieśni na chór mieszany. Utwory na skrzypce, fortepian, organy i in.

Prof. Kazuro jest autorem kilku podręczników nauki solfeżu, oraz szeregu prac i artykułów z zakresu nauczania muzyki i popularyzowania pieśni ludowej.

Znana jest pracowitość, energia i ruchliwość prof. Kazury, to też spodziewać się należy, iż jego dorobek kompozytorski i pedagogiczny z każdym rokiem będzie się powiększał. Nagroda muzyczna m. st. Warszawy jest uwieńczeniem dotychczasowych jego prac.

PRASA FRANCUSKA O KONCERTACH POLSKICH W PARYŻU

Trzy koncerty muzyki polskiej zorganizowane przez Polskie Radio w Paryżu wywołały szerokie echo w prasie francuskiej. Jak wiadomo koncertów tych, które odbyły się w październiku było trzy: udział w nich wzięła zwiększona orkiestra Polskiego Radia pod dyr. G. Fitelberga, Ewa Bandrowska-Turska, Henryk Sztompka i Jan Kiepura. Ponieważ była to pierwsza na taką miarę zakrojona polska impreza muzyczna za granicą, przytaczamy tutaj garść cytat z głosów krytyki paryskiej:

Słynny kompozytor Florent Schmitt pisze w „Le Temps" z dn. 30. X. 37:

> „Wydarzeniem w ciągu ostatnich dwóch tygodni, choć bywają przecie i tygodnie bez wydarzeń, była potrójna rewelacja na festivalach polskich: dzieło niemal genialne, śpiewaczka znakomita i jedna z najfantastyczniejszych orkiestr świata. Nie mówiąc oczywiście o jej wielkiej miary dyrygencie Grzegorzu Fitelbergu, którego wartość znamy oddawna".

W dalszym ciągu autor omawia wykonane utwory, szczególne uznanie wyrażając dla „Uwertury" Szałowskiego:

> „Nowe dzieło, które przy pomocy swoich czterdziestu skrzypiec, dziesięciu kontrabasów i swoich pięknych waltorni przedstawiła nam ta nadzwyczajna orkiestra Polskiego Radia, nazywa się po prostu „Uwertura". Chcemy przypuszczać, że była nie tylko uwerturą, ale preludium do cyklu, którego zamknięcie, gdyby postępował dalej naprzód, zapowiadałoby się zawrotnie. Młody kompozytor p. Antoni Szałowski, uczeń p. Nadi Boulanger, wydaje się jednym z najzdolniejszych muzyków swego pokolenia. Bogactwo jego inwencji melodyjnej i rytmicznej,

jego umiejętność, jego znajomość orkiestry, są już i dzisiaj zastanawiające. Nie chciałbym też być niesprawiedliwym wobec „Poematu żałobnego" B. Woytowicza i wobec „Chmielu" St. Wiechowicza. I pierwszy utwór i drugi z różnych zresztą powodów, są dziełami naprawdę zasługującymi na uwagę i przypuszczam, że będę mógł omówić je kiedyś szerzej".

Znany krytyk Louis Aubert pisze („Le Journal" z dn. 20. X.):

„Orkiestra symfoniczna Polskiego Radia jest z pewnością jednym z pierwszych zespołów Europy. Dokładność rytmiczna, stopienie poszczególnych jej elementów, temperament instrumentalistów, zapewniają jej wykonaniom niezrównaną pewność i niezrównane brio. Jeżeli chodzi o jej dyrygenta, Grzegorza Fitelberga, to powszechnie wiadomo, że jest on nie tylko duszą zespołu i siłą, której się oprzeć nie podobna, nie tylko wysokim autorytetem muzycznym, ale także i pionierem młodej muzyki".

A dalej o Szymanowskim:

„Ten wielki twórca, świeżo zgasły, nie dość może jeszcze głęboko przeniknął w publiczność francuską. Ale jego dzieło, chociaż całkowicie przesiąknięte charakterem etnicznym, zdobywa w swoich najlepszych osiągnięciach powszechność (universalité), która powinna mu otworzyć dostęp do naszych serc. Tysiące wpływów, a pośród nich nie mało pochodzenia francuskiego, powoli wykuwało w ciągu lat temperament artystyczny Szymanowskiego. Znajdujemy ich ślady nawet w utworach, gdzie wydają się one najlepiej przyswojone. Ale zawsze czuwa nad nimi osobowość jasna i silna, dar poetycki, siła wyrazu, jaką nie wielu autorów posiadło w tym stopniu. Poprzez gęste listowie jego splątanych, ale pełnych odkryć orkiestracyj, rzadko zdarza się nie dostrzec udzielającego się wzruszenia".

André Coeuroy pisze w „Beaux Arts" (22. X. 37 r.):

„Karol Szymanowski ukazał się nam jako prawdziwy spadkobierca Chopina, jako równy mu, jako jego świetny kontynuator. Nie przez styl i sposób pisania, ale przez ducha, który jest zarazem narodowy i ludzki. Wielki muzyk. Wielki c z ł o w i e k w najpełniejszym sensie tego słowa. Szeroka publiczność nie przypuszcza tego nawet. Była to może okazja, aby ją o tym przekonać, aby dać jej to odczuć. Ale pomiędzy wielkim kompozytorem umarłym i głośnym śpiewakiem żywym dokonano wyboru, wiemy o tym dobrze. Bez chwili namysłu".

Pochlebne artykuły o koncertach umieścił ponadto: „Le Matin", „Figaro", „Journal des Debats", „L'Art Musical", „Le Jour", „Le Petit Parisien" i t. d.

Z RUCHU MUZYCZNEGO

WARSZAWA

Po radosnych dniach festiwalowych początek regularnego sezonu koncertowego wydał się bardzo szary i przeciętny. Było to głównie spowodowane przez znaczny upadek ilościowy i jakościowy orkiestry filharmonicznej oraz

przez osłabienie poziomu programowego koncertów symfonicznych, które po dwuletniej poprawie zdaje się znów wracają do dawnej szarzyzny. Słyszeliśmy naogół znanych już nam dyrygentów, którym nie zawsze udawało się wydobyć z orkiestry żywsze barwy i większy polot, raczej bywały to walki beznadziejne. A więc: *Mierzejewski*, *Horenstein*, *Matacić* oraz dwaj przedstawiciele sąsiednich krajów północnych: Holender van *Beinum* i Flamand *Devreese*, których występy wypadły najlepiej. W programach zwykłe, ograne utwory, jako nowości zanotować można jedynie „Symfonię" kompozytora holenderskiego H. Badingsa i pierwsze wykonanie nowego utworu symfonicznego Witolda Maliszewskiego „Bajka" na orkiestrę i śpiew. Wśród solistów jak zwykle wysoki poziom pianistyczny reprezentowała France *Ellegaard* i *Sauer*, natomiast rozczarowanie wywołali zarówno opromieniony światową sławą skrzypek Mischa *Elman*, jak i jedna z laureatek zeszłorocznego konkursu chopinowskiego Monique de la *Bruchollerie*. Grę nie wykraczającą poza poprawność zaprezentowała Angelica *Morales*.

Znacznie lepiej wypadły recitale, jakie się odbyły w Filharmonii. Sławny skrzypek Józef *Szigeti*, chociaż jego interpretacja klasyków mogła budzić pewne zastrzeżenia, w nowszej części swego programu dał pokaz wspaniałej wirtuozerii i bardzo wielkiej kultury muzycznej. Na wyróżnienie zasługuje sam program jego recitalu, tak dodatnio kontrastujący z normalnymi programami mistrzowskimi. Zwłaszcza interesujące były bardzo udane transkrypcje skrzypcowe utworów Debussy'ego, Skriabina (fenomenalnie odegrana etiuda tercjowa) i Strawińskiego (świetna transkrypcja skrzypcowa tańca z „Pietruszki"). Młoda pianistka japońska Chieco Hara, która już zwróciła uwagę swoim talentem na konkursie chopinowskim, zrobiła przez ten rok ogromne postępy, pogłębiając interpretację i jeszcze bardziej wysubtelniając techniczną stronę swej gry. O wszechstronności jej talentu świadczył ciekawy program, w którym zarówno utwory romantyków, jak Bacha i impresjonistów francuskich były wykonane z równą wnikliwością i wyczuciem stylu.

Recitale odbywające się w konserwatorium nie odznaczały się tak wysokim poziomem. Usłyszeliśmy m. inn. skrzypka *Seidla*, bardzo nieusposobionego śpiewaka de *Marignac*, Angelicę *Morales*. Naprawdę wyróżniający się w tej serii był występ tak dobrze już u nas znanego flecisty Lambrosa Demetriosa *Callimahosa*, którego recital włączony był w ramy audycyj Stow. Mił. Dawnej Muzyki. Z niewytłumaczonych względów koncert tego świetnego artysty znów odbył się przy prawie pustej sali.

Stow. Mił. Dawnej Muz. zorganizowało oprócz tego koncertu jeszcze jedną audycję, o ładnym i urozmaiconym programie, zawierającym dzieła fortepianowe i organowe Bacha, rzadko grywany kwartet F-dur, sonatę fortepianową A-dur Mozarta i duety wokalne Carissimiego, Marcella i Pergolesego.

Rozpoczęło swoją działalność również Tow. Muzyki Współczesnej, organizując audycję, będącą właściwie podwójnym recitalem inteligentnej śpiewaczki angielskiej Dorothy *Helmrich* oraz pianisty A. *Kagana*. D. Helmrich wykonała przeważnie współczesne angielskie pieśni, niezbyt ciekawe i oryginalne (może najbardziej interesująca była parodia muzyki Haendlowskiej — „Old Mother Hubbard" Hely Hutchinsona); Kagan wykonał szereg utworów nowoczesnych: Prokofiewa („3 Sonata" — najlepiej odpowiadająca jego

grze), Szymanowskiego (2 mazurki), Gradsteina (Mazurek) i Bartoka (popularną, chociaż bardzo problematyczną pod względem muzycznym „Sonatinę").

Jak widać z tego zestawienia, większą aktywność przejawiają stowarzyszenia uprawiające muzykę kameralną. Pod względem symfonicznym poziom imprez nie zapowiada się zbyt interesująco. Być może stan ten ulegnie poprawie, — na afiszach przyszłych koncertów widzimy wielkie nazwiska, — miejmy nadzieję. Ale zdaje się, że przyczyny tego niskiego poziomu są głębsze i znów trzeba przypominać odwieczną a tak wciąż beznadziejną sprawę zaniedbania Filharmonii przez czynniki miarodajne.

Konstanty Règamey

POZNAŃ

Dużo było muzyki w naszym mieście od połowy października. Więc najpierw opera: wprawdzie premier nie wystawiano, jednakże dyrekcja zabrała się do sumiennego opracowania dawniej granych przedstawień. Miały zatem te, ze wszech miar udane wieczory znamiona przynajmniej „półpremier". Więc „Straszny Dwór" z udałym debiutem młodego śpiewaka Mariana Zygmańskiego, barytona, ucznia Ludwiki Marek-Onyszkiewiczowej; mniej podobał się w roli Zbigniewa Hugo Zathey — należało go raczej obsadzić w roli Miecznika, choć może i ta rola już nie odpowiada zmęczonemu głosowi artysty. Po „Tosce" poszły dwie inne, bardzo kasowe opery Pucciniego: „Cyganeria" i dwukrotnie wystawiona „Butterfly" z sędziwiejącą już Teiko Kiwą. Młoda śpiewaczka warszawska Emma Szabrańska opanowała tremę i zupełnie swobodnie, z dużym wyrazem wykonała partię Suzuki. „Brat" Ladis Kiepura zaszczycił naszą scenę Cavaradossim i Faustem; wznowiono „Halkę" oraz nierozłączną parę „Pajace — Rycerskość". Za kulisami montuje się „Afrykankę" i doprowadza do wznowienia „Czterech Gburów" Wolff-Ferrariego; można było usłyszeć tę operę w radiowej transmisji. Przedstawienie niemal doskonałe, świetna reżyseria Marii Janowskiej Kopczyńskiej, sprężysta batuta dr. Zygmunta Latoszewskiego. Poznańska scena pamięta Ferrariego od czasu, gdy Zygmunt Zaleski („Wspaniały") wystawił nam „Klejnoty Madonny". W operetce nieco gorzej; klasyczne operetki nie mają dobrej obsady, zaś premiera „Wiecznej tęsknoty" nie wzbudziła jak dotąd zainteresowania.

Orkiestra operowa, zwana w dniu koncertu symfonicznego „Filharmonią Poznańską" urządziła dwa ciekawe koncerty. Inauguracyjnym dyrygował dr. Z. Latoszewski i wybrał pierwszy bodaj raz grany w Poznaniu poemat symfoniczny Ryszarda Straussa „Życie bohatera". Normalny, szczupły w smyczkach zwłaszcza zespół operowy na ten koncert został silnie wzmocniony. Rzadko zdarza się widzieć aż sześć waltorni na estradzie. Dopożyczeni waltorniści są wychowankami poznańskiego Konserwatorium; grywają zawodowo w orkiestrze wojskowej, jak zresztą wielu jeszcze „blacharzy i drewniaków". „Życie bohatera" trwa 50 minut; krótko, jak na bohatera, o wiele za długo, jak na znużonego hałasem słuchacza. Po 38 latach od chwili, gdy autor „Sowizdrzała" napisał swój ostatni programowy poemat symfoniczny do-

skonale widać blaski i nędze (raczej te ostatnie!) muzyki o podłożu literackim. Byli na widowni słuchacze, którzy ani słowa dotąd nie słyszeli o „treści" nużącego dzieła. I wcale im to nie przeszkadzało. Aha! Dobrze, że nie wzięli do ręki drukowanych objaśnień w programie; „a chtóz tam pise...." — rzec się chciało, trawestując pierwsze słowa kurpiowskiej piosenki Karola Szymanowskiego. Okazuje się, że nie tylko warszawska Filharmonia nie ma szczęścia do komentarzy muzycznych, które się drukuje w programach. „Życie" zagrane było z temperamentem i wymownie dowiodło, że kilka prób więcej i to nie wtedy, gdy koncert na karku — zrobią swoje. Solowe partie skrzypcowe grał wspaniale Tadeusz Szulc. „Uwertura" Romana Palestra bardzo się podobała; jest to ciekawie napisana groteska o świetnych efektach instrumentacyjnych, które mimo to nie przytłaczają sobą sumiennie opracowanej formy architektonicznej. Zarówno w mikrofonie, jak i na estradzie brzmi tak samo bogato i zabawnie. „Leonora III" była już kilkakrotnie wykonywana na naszej estradzie, to też całkiem niepotrzebnie wtłoczono ją do bardzo nużącego programu. Tak się bowiem stało, że radio postanowiło transmitować od 21 godziny jedynie „Życie bohatera" i „Uwerturę" Palestra. Przed tym miała iść „Leonora" i Koncert E moll Chopina z Sauerem. Ponieważ jednak przewidywano gorące brawa dla mistrza i związane z nimi bisy — przeto uwertura poszła na koniec (!) a Chopin otworzył wieczór; bisy się przeciągnęły, skutkiem czego po paru minutach przerwy runęła na uszy pełnej widowni „siklawa" straussowskiej muzyki a po niej natychmiast wymyślne sztuczki Palestra. Dwie godziny rozmaitej muzyki bez przerwy — to nawet na inaugurację sezonu nieco za wiele. A dałoby się tego uniknąć; przecież conajmniej trzy tygodnie przed terminem drukuje się „czerwone programy" w Polskim Radio. Słuchaczy na widowni nie interesuje fakt, że się ktoś do koncertu publicznego „przyczepia" z mikrofonem. Drugi koncert symfoniczny przygotował Lovro Matacić, wspaniały kapelmistrz z Jugosławii; jemu zawdzięczamy przed rokiem drugą symfonię Szostakiewicza, „Kolo" Gotovaca a teraz siódmą symfonię Antoniego Brucknera; dzieło szlachetne i szczerze napisane, warte było odświeżenia. Iluż to muzyków znało je tylko z lektury! Koncert rozpoczęto „Uwerturą" z Wolnego Strzelca; orkiestra akompaniowała Aleksandrowi Sienkiewiczowi do Koncertu B moll Czajkowskiego. Wiadomo powszechnie, iż Sienkiewicz ma ogromny talent; szkoda jednak, że praca w kawiarni tak wiele zostawiła w jego grze śladów. O łamańce i desperackie ruchy mniejsza — gorsze są po stokroć maniery wykonawcze, jakkolwiek w Koncercie było niekiedy dużo momentów nad wyraz pięknych.

Pamięć Karola Szymanowskiego uczczono specjalnym wieczorem kameralnym w Pałacu Działyńskich. Zapowiedziany odczyt prof. Zdzisława Jachimeckiego nie doszedł do skutku, wobec czego zastąpił krakowskiego prelegenta Władysław Raczkowski. Sonatę skrzypcową D moll odegrał przy akompaniamencie Zygmunta Lisickiego Zdzisław Jahnke. Warto zaznaczyć, że Jahnke grywał ją w Poznaniu na długo przed wojną. Maria Janowska Kopczyńska odśpiewała cztery pieśni kurpiowskie przy akompaniamencie Kazimierza Chłapowskiego, zaś Zygmunt Lisicki, niestrudzony propagator fortepianowej muzyki Szymanowskiego grał Etiudę b-moll, dwa Preludia, trzy

Mazurki i „Tantrisa" z cyklu „Masek". Świetny zespół „Kwartetu Polskiego" (Jahnke, Witkowski, Szulc i Danczowski) grał na koncercie, urządzonym przez ruchliwe Towarzystwo Muzyczne. Wykonano kwartety: Brahmsa c moll, Czajkowskiego D dur i Szymanowskiego C dur. Zgranie się członków zespołu jest idealne, brzmienie zupełnie wyrównane zaś interpretacja godna najwyższego uznania. W sali św. Marcina grała młoda absolwentka tutejszego Konserwatorium Zofia Szreybrowska (Wariacje c moll Beethovena, Sonatina Ravela i transkrypcja Melcera); śpiewała też kilka pieśni Zofia Sobiechówna.

Gdyby uwzględnić jeszcze występ „trójki hiszpańskiej" na scenie Wielkiego teatru (tańce, gitara i fortepian) — Manuela Del Rio, piękna lecz nieciekawa tancerka — możnaby skończyć rejestr jesiennych produkcji muzycznych w Poznaniu.

Jerzy Korab

TORUŃ

Najpierw kilka słów ogólnej charakterystyki toruńskiego życia muzycznego z ostatnich czasów. Jeśli porównać to, co się w życiu muzycznym Torunia działo choćby jeszcze dwa lata temu z tym, co się czyni i przygotowuje obecnie, stwierdzić trzeba ogromny postęp. Jeszcze przed niespełna dwoma laty ruch koncertowy w Toruniu dawał zaledwie słabe znaki życia (prawie go nie było), a najpoważniejsza uczelnia muzyczna, Konserwatorium Muzyczne Pom. Tow. Muz. chyliła się wyraźnie ku upadkowi, tracąc w społeczeństwie coraz bardziej kredyt moralny (i materialny). Życie muzyczne Torunia zdawało się coraz bardziej upadać.

Następiła jednak w czas jego reorganizacja. Na czele konserwatorium P. T. M. stanął znany kompozytor i ruchliwy organizator, Piotr Perkowski, który z miejsca zabrał się energicznie do pracy, nie jedno zreformował, co się dało zmieniał, naprawiał, dużo zapowiadał. I przyznać trzeba z wielkim zadowoleniem, że wiele z obietnic już spełnił: naprawił mocno nadszarpniętą opinię naszego szkolnictwa muzycznego i postawił je na nogi, ożywił znacznie publiczny ruch koncertowy, stworzył miejscową publiczną orkiestrę symfoniczną i t. d. Jeśli dziś konserwatorium P. T. M. liczy dwustu kilkunastu uczniów i spore grono profesorskie, złożone z 16 wykwalifikowanych sił z H. Sztompką na czele — to, jak na okres dwuletni — zrobiono w dziedzinie szkolnictwa muz. bardzo wiele. Przy konserwatorium P. T. M. istnieją obecnie już klasy: fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, kontrabasu, fletu, klarnetu, organów, śpiewu, muz. kameralnej, teorii, wydział nauczycielski, chór konserwatoryjny oraz orkiestra szkolna (przygotowawcza). Gdy dodamy, że w mieście naszym pracuje sumiennie i owocnie również druga szkoła muzyczna, prywatna konces. szkoła muz. J. Musiałkowskiej, posiadająca zespół pedagogiczny złożony również z szeregu wytrawnych sił, powiedzieć możemy, że jeśli nasze szkolnictwo muzyczne rozwinie się nadal tak pomyślnie, jak dotychczas, sprawy te wejdą na stałe na właściwe tory i pozwolą nam spodziewać się wysokiego poziomu naszych sił muz.

Ruszyło z miejsca również publiczne życie muzyczne. Koncertów w nowym sezonie nie było co prawda wiele (nasze czynniki organizacyjne na

razie gros sił zużywają na sprawy wewnętrzne, na szkolnictwo, na tworzenie własnych zespołów instrumentalnych i t. d.); cały ten ruch koncertowy jednak jest przemyślany, zgóry opracowany szczegółowo na cały rok, a nie, jak dotychczas, uzależniony od przypadku i „łaski" zamiejscowych artystów, którzy zresztą rzadko zabłądzili do Torunia. Sezon tegoroczny zainaugurował występ wracającej z Ciechocinka orkiestry warszawskiej Filharmonii pod dyr. Ozimińskiego; powodzenie było znaczne. Ogromnym powodzeniem również cieszył się wieczór Umińskiej i Małcużyńskiego. W ramach audycyj kameralnych, których przewiduje się dziesięć w ciągu sezonu (w kole zamkniętym dla członków Pom. Tow. Muz. oraz wprowadzonych gości, i dla Radia) wystąpili E. Rösler (fort.) i nowozaangażowany profesor konserw. F. Tomaszewski (flet). Wieczór muzyki kameralnej dali również K. i M. Wiłkomirscy (fortepian i wiolończ.). Na inaugurację tegorocznej działalności sekcji muzycznej Toruńskiej Konfraterni Artystów wystąpili F. Tomaszewski (flet) oraz również nowy członek grona prof. konserw. P. T. M., uczeń znanego kontrabasisty prof. Ciechańskiego z Poznania, W. Gadziński (kontrabas).

Najwyższym jednak wydarzeniem bież. sezonu był pierwszy występ nowoutworzonej orkiestry symfonicznej w dn. 9 b. m. O utworzenie stałego miejscowego zespołu symf. starano się już od długiego czasu. Pierwsze na tym polu kroki poczynił był kpt. Grabowski, kapelmistrz miejscowej symf. orkiestry wojskowej. Zdołano jednak z ledwością skompletować jaki taki zespół smyczków, reszta obsady — przy bardzo rzadkich zresztą produkcjach — oparta była o siły wykonawcze z zewnątrz. Obecnie skompletowana orkiestra ma za stałego dyrygenta młodego a zdolnego muzyka Lucjana Guttry'ego. Sądząc z pierwszego występu, materiał jest dobry. Przy sumiennej pracy i odpowiednim dokompletowaniu orkiestry z pewnością będzie to mógł być kiedyś zespół reprezentacyjny stolicy Wielkiego Pomorza.

Program pierwszego koncertu (częściowo transmitowanego przez Radio) zawierał „Bajkę" Moniuszki, Romans G-dur na skrzypce Beethovena oraz Viottiego koncert skrzypcowy a-moll w wykonaniu St. Jarzębskiego, Glucka uwerturę do „Ifigenii w Aulidzie", oraz piąty koncert brandenburski D-dur J. S. Bacha, którego partie solowe wykonali I. Kurpisz-Stefanowa (fort.), A. Wojciechowska (skrzypce) i F. Tomaszewski (flet). Poziom wykonania był dobry. Artystów i dyrygenta oklaskiwano bardzo żywo. Wielkie powodzenie tego koncertu ma również duże znaczenie moralne, gdyż utwierdziło publiczność w przekonaniu, że i u siebie można znaleźć dobrą muzykę. To wracające zwolna zaufanie społeczeństwa do wartości lokalnych imprez muzycznych stwarza pomyślną atmosferę dla rozbudowywania tych poczynań, które po dłuższym okresie zastoju stawiają nasze życie muzyczne na odpowiedniej wyżynie.

Leon Witkowski

KATOWICE

Dawno już nie pamiętam sezonu koncertowego, rozpoczynającego się równie opieszale, jak obecny. Już listopad „w sile wieku", a do mej bardzo

ubogiej w nowiny korespondencji październikowej — niewiele mogę dorzucić.

Z gości zamorskich olśniła Katowice świetna pianistka japońska, Chieko-Hara. „Karnawał" Schumanna oraz współcześni Francuzi w jej wykonaniu byli kreacją idealną. Chopin, a zwłaszcza mazurki, — nadspodziewanie dobre. Jednym słowem — zawarliśmy znajomość bardzo korzystną.

Odwiedziny tancerki hiszpańskiej, Manueli del Rio, zaskarbiły jej nie mniejszą naszą sympatię. Jakkolwiek omawianie jej kunsztu (b. wysokiej klasy) nie leży może zbyt blisko zasadniczej osi zainteresowań większości czytelników „Muzyki Polskiej" — to jednak współudział w jej koncercie dwóch wybitnych solistów, mianowicie p. Alfonso, doskonałego pianisty, oraz — co jest dla nas nowością — świetnego gitarzysty, p. Roca — uważamy za legitymację bardzo poważną dla słów, którymi stwierdzamy całkowity sukces sympatycznych gości hiszpańskich — w korespondencji niniejszej.

Dwukrotne odwiedziny opery z Warszawy, z „Cyrulikiem" i z „Halką" — zdołały za każdym razem zapełnić szczelnie Teatr Wyspiańskiego. Zwłaszcza świetna obsada „Cyrulika" (Ada Sari, Mossoczy, Mossakowski, Popławski, Tolański, Platówna), święciła prawdziwy triumf.

Zainaugurowało również swój sezon Towarzystwo Muzyczne porankiem symfonicznym, transmitowanym przez wszystkie stacje „Polskiego Radia". Nowością było to, że koncert odbył się w nowowybudowanym gmachu „P. Radia", w specjalnie na ten cel przeznaczonym studio. Według zapowiedzi — studio to miało być równocześnie reprezentacyjną salą koncertową, której brak dawał się w Katowicach dotkliwie odczuwać. Tymczasem — jak pisze recenzent „Polski Zachodniej": „...t. zw. „wielkie" studio jest bardzo oszczędnie pomyślaną salką koncertową, mogącą pomieścić najwyżej garstkę słuchaczy, nie wiele liczniejszą od orkiestry, która w niej koncertuje". Od siebie dodam, że studio utrzymane jest w surowym, nieprzytulnym kolorze białym — jakże inaczej tę kwestię rozwiązuje się na Zachodzie (porównaj np. sale koncertowe Pleyela w Paryżu!). Brak również szumnie zapowiadanych wygodnych foteli.

Czyż nie można było tej ...okazji lepiej wykorzystać?

Program poranku wykonała orkiestra symfoniczna Tow. Muz. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego oraz Józef Cetner (skrzypce). Program zawierał: Uwerturę „Hamlet" Bacha, koncert skrzypcowy Czajkowskiego, oraz symfonię Jurdzińskiego. Wykonanie tych utworów stało na bardzo wysokim poziomie. O symfonii Jurdzińskiego, która „nie zmieściła się" w ostatniej chwili w transmisji radiowej — pisze recenzent wyżej wspomnianego dziennika („Polski Zachodniej"): „...wykazał on (p. Jurdziński) znaczne opanowanie orkiestracji i potrafi już zdobyć się na pewną swobodę wypowiadania się (wstęp i zakończenie). Natomiast fragment środkowy... robił wrażenie wymuszone i był przeładowany. Nie wątpimy, że rozwój twórczości p. Jurdzińskiego w swej dalszej krystalizacji będzie dążył po linii koniecznych uproszczeń, oraz bardziej przejrzystej rytmiki".

Herbert Krzok

LWÓW

Życie muzyczne we Lwowie jest nadal mocno ospałe. Cały ruch muzyczny ograniczył się bowiem w ciągu miesiąca do jednego tylko poważniejszego koncertu solistycznego, oraz do dwóch występów chóralnych.

Na recitalu fortepianowym słyszeć się zatem dała znana już w Polsce Chieko Hara, która potrafiła ująć ładną interpretacją przede wszystkim muzyki romantycznej (Chopin, Schumann) oraz francuskiej (Debussy) Z dwóch koncertów chóralnych pierwszy należał do doskonałego zespołu rumuńskiego „Cantarea Romanici"; wykonał on precyzyjnie szereg utworów rumuńskich kościelnych i świeckich. Drugi koncert dało lwowskie tow. śpiewacze „Echo-Macierz", poświęciło przy tym cały wieczór utworom Galla dla uczczenia jego 25-letniej rocznicy zgonu. Program odznaczał się dobrym układem i był urozmaicony współudziałem solistów (Jasińska, Cyganik, Russocki). Dla całości obrazu wystarczy nakoniec jeszcze wzmianka o amatorskim raczej występie lwowskiej pianistki Malickiej-Borowiczowej. W teatrze przygotowano cykl oper, jednak bardzo dorywczo i nadal bez uwzględnienia rodzimej twórczości.

Dotychczas nie odbył się we Lwowie ani jeden koncert symfoniczny. Podobno powstały różne trudności w skompletowaniu zespołu Filharmonii lw., które wynikły zarówno na tle spraw ekonomicznych, jak też — i to może głównie — na tle tarć osobistych. W każdym razie wielce wymownym rezultatem tego wszystkiego jest ustąpienie p. T. Sygietyńskiego ze stanowiska kierownika działu muz. w teatrze i Filharmonii lw. na rzecz p. Jakóba Munda, który w ten sposób zdołał zatrzymać to stanowisko z ubiegłego roku. Narazie zresztą dalej nic nie wiadomo o losie Filharmonii lw. Czas najwyższy, by sprawa ta była załatwiona i to po myśli wymagań polskich sfer muzycznych we Lwowie.

J. J. Dunicz

GDYNIA I WYBRZEŻE

Z zadowoleniem należy stwierdzić, że ruch muzyczny w Gdyni i Gdańsku rozwinął się znacznie. Cały szereg dobrych imprez muzycznych wyraźnie świadczy, że sezon koncertowy rozpoczął się na dobre. Można mieć nadzieję, że publiczność wkońcu przyzwyczai się do sali koncertowej, a co daj Boże z zamiłowania uczęszczać będzie na koncerty. Z najbardziej udanych wymienić należy koncert Małcużyńskiego i Umińskiej, część muzyczną Akademii żałobnej ku czci ś. p. Orlicz-Dreszera w wykonaniu profesorów Szkoły Muzycznej im. Chopina pp. Krystyny i Zdzisława Roeznerów, Julii Gorzechowskiej, chóru „Symfonia" i orkiestry Marynarki Wojennej, wreszcie koncert popularny dla robotników portowych z udziałem pp. Wiłkomirskich i Gorzechowskiej.

Dzięki nawiązaniu kontaktu z Ormuzem mieliśmy okazję usłyszeć w Gdyni i Gdańsku świetną grę utalentowanego Małcużyńskiego i Umińskiej. Nie wątpimy, że i nadal Ormuz przysyłać nam będzie znanych artystów. Jeśli chodzi o koncerty popularne dla robotników portowych jest to pewnego rodzaju eksperymentem i przyszłość pokaże, czy zainteresowanie ich roz-

winie się należycie, gdyż pierwszy koncert nie osiągnął pełni zrozumienia, choć wykonane były najprzystępniejsze utwory wokalne i instrumentalne kompozytorów polskich. Warunki w jakich artyści muszą koncertować w Gdyni są nieszczególne, a najgorzej czują się pianiści, mający do dyspozycji twardy i rozbity już krótki fortepian Bechsteina. Sala kina „Polonia" w której obecnie odbywają się poranki nie była budowana ze specjalnym uwzględnieniem zasad akustycznych, to też niełatwo jest w tych warunkach osiągnąć dobre rezultaty. W dniu 11 listopada z okazji święta narodowego i poświęcenia Hali Targowej w Gdyni odbyła się wobec kilkunastotysięcznej liczby słuchaczy wielka Akademia, w której część muzyczną wypełniły popisy 4-ch młodocianych uczniów Szkoły Muzycznej, wśród których sensacją był występ 6-cio letniej uczenicy prof. Wyrobek-Roesnerowej Danusi Więckówny, produkującej się na fortepianie. W ramach tej Akademii chór międzyszkolny, złożony z 400 dzieci i orkiestry Marynarki Wojennej wypełniły resztę programu. Jeśli chodzi o Szkołę Muzyczną w Gdyni, to daje się zauważyć dalszy rozwój tej uczelni. Liczba uczniów przekracza już setkę, powstała nowa klasa wiolonczeli i „Przedszkole Muzyczne" dla dzieci od lat 4—7. Uczeń dyr. Roesnera 14-to letni Kurt Skrzypce występował z powodzeniem w Anglii i grał przed słynnym pedagogiem Fleschem, otrzymując doskonałe świadectwo od niego. W związku z rozwojem klasy fortepianu, została zaangażowana z Warszawy p. Halina Kukiełówna, która objęła czwartą z rzędu klasę fortepianu. W Gdańsku z ramienia Tow. Muzycznego odbywają się ciekawe wieczory, poświęcone poszczególnym kompozytorom, lub działom muzyki. Ostatni koncert, poświęcony twórczości Rachmaninowa przyniósł pełnię powodzenia i odbył się w b. poważnym nastroju. Z chórów gdańskich najlepszym bez wątpienia jest „Cecylia" pod wytrawną batutą dyr. Wiłkomirskiego. Zespół ten z dużym poświęceniem, jak i „Symfonia" gdyńska, bierze często udział w koncertach, osiągając zawsze sukcesy zasłużone. W dobrze zapoczątkowanym sezonie, czekamy na koncerty Sztompki, Stefanów, na koncert muzyki polskiej w Gdańsku i. t. p.

Kaszuba

Z ORMUZU

W listopadzie ruch koncertowy znacznie się zwiększył; zorganizowano następujące objazdy na prowincji:

E. Bender, *T. Kowalski* i *S. Nadgryzowski* udali się na wielki objazd do Wileńszczyzny i Nowogródzkiego. Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego wydało okólnik zalecający szkołom systematyczne organizowanie audycyj dla młodzieży w porozumieniu z ORMUZem. Opierając się na tym rozporządzeniu ORMUZ planuje zorganizowanie 4 — 5 objazdów koncertowych, które obejmą 18 miast Okręgu Szkolnego Wileńskiego z tym, że audycje będą się odbywać w tych miastach we wszystkich szkołach i dla wszystkich uczniów i uczenic.

P. Lewiecki i *A. Michałowski* udali się z koncertami i audycjami na 2-gi objazd na Wołyń, gdzie teren działalności wciąż się zwiększa i marszrutę trzeba było rozszerzyć już na całe dwa tygodnie.

A. Szlemińska, J. Draże i *J. Szamotulska* koncertowali w Węgrowie, Białej Podlaskiej (wyjątkowo muzykalne audytorium młodzieży) i w Brześciu nad Bugiem.

A. Szlemińska, S. Jarzębski i *I. Garztecka* udali się na Lubelszczyznę: do Chełma, Krasnystawu, Zamościa, Tomaszowa Lub., Hrubieszowa, Radzynia, Łukowa i Siedlec.

W. Kochański, T. Łuczaj i *A. Bukin* odwiedzili Ostrów Maz., Ostrołękę i Łomżę.

S. Korwin-Szymanowska i *H. Sztompka* byli w Piotrkowie i Tomaszowie Mazowieckim.

H. Adamczykówna, J. Draże i *J. Lefeld* — w Płocku i Gostyninie (2-gi objazd).

J. Ekier i A. Hernes — w Kaliszu i Łodzi (2-gi objazd).

I. Cywińska i *E. Roesler* — koncertowali w Bydgoszczy.

H. Sztompka — w Grodnie.

W Warszawie ruch w zakresie organizowania audycyj szkolnych nie słabnie. Układ programu Nr. II (Gimn.) przeważnie przedstawia się następująco: Divertimento Mozarta na 2 klarnety i fagot (w roku ub. wykonywano wyjątki z kwartetów smyczkowych Mozarta i Beethovena), pieśni i arie Haydna, Mozarta, Beethovena, wreszcie koncert klarnetowy Kurpińskiego.

KRONIKA

POLSKA

Baranowicze

Powstała tutaj *szkoła muzyczna im. Karola Szymanowskiego.*

Lwów

W dniu 4-ym listopada r. b. upłynęło *25 lat działalności* profesorskiej prof. dr. *Adolfa Chybińskiego*, kierownika Instytutu Muzykologicznego U. J. K. we Lwowie. Z tej okazji słuchacze Zakładu Muzykologicznego złożyli Jubilatowi serdeczne życzenia dalszej owocnej pracy. Prof. Chybiński otrzymał ponad to wiele życzeń z różnych stron Polski.

*

Lwowscy artyści ukraińscy, śpiewaczka *Maria Sokól* i *Antoni Rudnicki*, pianista i kompozytor, dali przed swym wyjazdem do Ameryki *pożegnalny koncert*, złożony z szeregu pieśni i aryj operowych. M. in. p. Sokół odśpiewała dwie arie z opery Rudnickiego „*Dobosz*".

Łódź

Łódzkie Towarzystwo Śpiewacze „*Stella*" obchodziło *30-lecie* swego istnienia.

Pińsk

Otwarta tu została *szkoła muzyczna* im. *Henryka Wieniawskiego.*

Piotrków Trybunalski

W roku bieżącym otwarta tu została *Szkoła Muzyczna im. St. Moniuszki.*

Poznań

28-go października odbył się wieczór czwartkowy w pałacu Działyńskich, poświęcony twórczości *Karola Szymanowskiego.* Słowo wstępne wygłosił Wł. Raczkowski, udział w koncercie wzięli M. Janowska-Kopczyńska, Z. Jahnke, Z. Lisicki i K. Chłapowski.

Sosnowiec

Szkoła muzyczna im. St. Moniuszki w Sosnowcu obchodziła w tym roku *5-tą rocznicę* swego założenia.

Śląsk

W miejscowości *Nowa Wieś,* liczącej 22 tysiące mieszkańców, założono *szkołę muzyczną.* Jest to już 9-ta uczelnia muzyczna na Śląsku: trzy z nich znajdują się w Katowicach (Konserwatorium, Instytut Muzyczny i Śląska Szkoła Muzyczna), reszta — to szkoły muzyczne w Bielsku, Chorzowie, Tarnowskich Górach i Rybniku.

*

Przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym utworzone zostało *liceum muzyczne.* Jest to pierwszy w Polsce wypadek połączenia zakładu ogólnokształcącego z uczelnią muzyczną.

Warszawa

W Warszawie powstało *Towarzystwo Krzewienia Muzyki Kameralnej* przy Kolegium Muzycznym. Towarzystwo, w skład którego wchodzi szereg wybitnych muzyków kameralistów zorganizuje w sezonie bieżącym cykl publicznych audycyj muzyki kameralnej, oraz projektuje stworzenie szeregu zespołów amatorskich celem kultywowania zaniedbywanej u nas dziedziny muzyki domowej. Pierwszy koncert T-wa odbył się w dniu 27 października z udziałem St. Jarzębskiego (skrzypce), I. Garzteckiej (fortepian) i kwartetu smyczkowego Polskiego Radia.

*

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej organizuje w sezonie bieżącym cykl audycyj, poświęconych kameralnej twórczości *Karola Szymanowskiego.* Audycje odbywać się będą w sali Konserwatorium; pierwsza z nich odbyła się w dniu 18 listopada z udziałem Z. Rabcewiczowej (fortepian), M. Janowskiego (śpiew), J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian), T. Ochlewskiego (skrzypce) i J. Lefelda (akompaniament).

*

We wrześniu zmarł w Warszawie ś. p. *Adam Szlendak,* utalentowany muzyk, dyrygent, kompozytor i wirtuoz. Ukończywszy w roku 1904 Konserwatorium Warszawskie (dyrygowanie, fortepian i skrzypce) osiedlił się w Lublinie, gdzie rozwijał ożywioną działalność jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego i chóru „Harmonia". W roku 1910 udał się do Wiednia, gdzie studiował fortepian u Leszetyckiego. Po wojnie objął stanowisko kapelmistrza wojskowego (w 7 pp. Leg.), poświęcając się jednocześnie pracy kompozytorskiej na terenie muzyki wojskowej. Był człowiekiem ogromnych zdolności i jedynie ciężkie warunki i przejścia życiowe nie pozwoliły mu zdolności tych w pełni wyzyskać.

*

Prace Instytutu Fryderyka Chopina nad *pomnikowym wydaniem dzieł Chopina,* rozpoczęte w czerwcu, posuwają się naprzód (wydawnictwo to jak wiadomo ma być przejrzane i zaaprobowane przez J. I. Paderewskiego). Pragnąc udostępnić nabycie dzieł Chopina jak najszerszym kołom miłośników muzyki Instytut Fryderyka Chopina zapowiada sprzedaż wydawnictwa na dogodnych warunkach w dro-

dze subskrypcji. Warunki subskrypcji ogłoszone będą w prasie.

*

Tegoroczną *nagrodę muzyczną miasta st. Warszawy* otrzymał prof. *Stanisław Kazuro* za całokształt działalności muzycznej.

*

Na inaugurację sezonu opera warszawska wystawiła z wielką starannością „Legendę Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego. Utwór ten, napisany przed dwudziestu kilku laty, jest typem opery neo-romantycznej.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Pierwszy w tym sezonie koncert praskiego towarzystwa muzyki kameralnej *„Pritomnost"* poświęcony był twórczości Karola Szymanowskiego.

*

André Coeuroy, jeden z wybitnych krytyków paryskich, omawia w jednym ze swych artykułów sonatę *Marcina Mielczewskeigo* (wykonaną przez Landowską), nazywając to dzieło pierwszorzędnym dokumentem humanizmu". Utwór ten odnaleziony został w paryskiej Bibliotece Narodowej.

*

Chór ks. Gieburowskiego otrzymał zaproszenie do Anglii na *pięć koncertów religijnych* w okresie przedświątecznym. Dwa z tych koncertów odbędą się w Londynie (jeden z nich w katedrze Westminsterskiej), oraz po jednym w Birmingham, Liverpool i Manchester.

*

Film *„Halka"* z Ewą Bandrowską i Ladisem-Kiepurą wyświetlony został w dniu 13-ym października w pawilonie Photo-Ciné na wystawie paryskiej.

*

Grób Chopina na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu, znajdujący się w stanie zaniedbania został odrestaurowany staraniem i kosztem Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie. Pragnąc nie dopuścić w przyszłości do ponownego zaniedbania tego grobu, zarząd Instytutu Fryderyka Chopina uchwalił roztoczyć nad nim stalą opiekę.

*

W ramach Festivalu Mozartowskiego w Pradze odbył się recital klawesynowy *Wandy Landowskiej.*

*

Prof. Konserwatorium Warszawskiego *Margerita Trombini Kazuro* występowała ostatnio w *Budapeszcie* (publicznie i w radio) grając wyłącznie muzykę polską, a mianowicie utwory Brzezińskiego, Wielhorskiego, Kazury, Maciejewskiego i Szymanowskiego.

*

W dniu 13 listopada odbyła się w operze w Hamburgu uroczysta *premiera „Harnasiów" Karola Szymanowskiego.* Reżyserował generalny intendent Strohm. Na przedstawieniu obecny był ambasador Rzplitej w Niemczech Lipski, na którego cześć odbyło się po premierze przyjęcie. Było to trzecie (po Pradze i Paryżu) wystawienie „Harnasiów" za granicą. Łącznie z „Harnasiami" wystawiono operę młodego kompozytora niemieckiego Zilliga — „Das Opfer".

*

Chór męski *„Harfa" pod dyr. Wacława Lachmanna* odbył w dniach od 16-go do 31-go wielkie tournée koncertowe po Francji i Belgii. Koncerty odbyły się m. in. w Metzu, Marlebach, Thionville, Paryżu, Lille oraz w radio w Paryżu i w Lille, w Lens, Bruay, Brukselli i Liege. Wykonywano utwory polskie, m. in. Gorczyckiego, Pękiela, Moniuszki, Noskowskiego, Galla,

Żeleńskiego, Lachmanna, Lipskiego, Wiechowicza, Kasserna etc. Występy „Harfy" spotkały się z bardzo przychylną oceną w prasie francuskiej i belgijskiej.

ANGLIA

W Niemczech występował angielski *„Chór dziennikarski"* (Fleet Street Choirus). Chór ten, którego nazwa pochodzi od londyńskiej ulicy Fleet Street, przy której mieści się większość redakcyj i drukarni Londynu, składa się wyłącznie z dziennikarzy, zecerów, pracowników drukarskich etc.

*

Mały domek przy ulicy Brook Street w Londynie, gdzie przez 34 lata zamieszkiwał i zmarł *Haendel*, został obecnie zamieniony na muzeum haendlowskie.

AUSTRIA

W Wiedniu utworzona została *nowa orkiestra symfoniczna* pod nazwą *„Musica-Viva Orchester"*. Kierownikiem jej jest *Hermann Scherchen*. Orkiestra ta da szereg koncertów w Wiedniu ze znakomitymi solistami (Casals, Busch, Feuermann, Hubermann etc.), oraz projektuje szereg wyjazdów za granicę.

*

Dyrekcja opery wiedeńskiej zawarła ciekawy *układ* z dyrekcją opery w Budapeszcie. Na mocy tego układu obie sceny będą prowadzić równoległą politykę finansową i programową, angażować tych samych artystów i t .d.

BELGIA

Stowarzyszenie filharmoniczne w Brukselli obchodzi w sezonie bieżącym *10-lecie swego istnienia*. Dla uczczenia tej rocznicy zorganizowany zostanie specjalnie uroczysty i bogaty sezon koncertowy. Przewidziane są dwie serie koncertów symfonicznych, w ramach których wykonane zostaną m. in. wszystkie symfonie i koncerty Beethovena. Oprócz orkiestry brukselskiej wystąpią: orkiestra filharmoniczna z Pragi (dyr. R. Kubelik), orkiestra i chór z Rotterdamu (E. Flipse) i berlińska orkiestra filharmoniczna pod Furtwänglerem. Oprócz tego przewidziany jest cykl koncertów kameralnych, obejmujących wszystkie kwartety i sonaty skrzypcowe Beethovena. Wreszcie odbędą się 4 popularne koncerty symfoniczne, którymi dyrygować będą Erich Kleiber i słynny kompozytor Igor Markiewicz.

CZECHOSŁOWACJA

Teatr krajowy w Brnie wystawił po raz pierwszy nieznaną, pośmiertną *operę Janaczka:* „Wycieczka pana Brouczka w piętnaste stulecie". W dalszym ciągu sezonu zapowiedziane jest wystawienie oper „Car Iwan Groźny" Rimskiego-Korsakowa i „Romeo i Julia" Prokoffiewa.

*

Praskie towarzystwo współczesnej muzyki kameralnej *„Pritomnost"* zapowiada w sezonie bieżącym *20 koncertów*. Pierwszy z nich zatytułowany został *„In memoriam Karol Szymanowski"*. Następnie odbędą się wieczory poświęcone twórczości Janaczka, Vitezslava, Nowaka, oraz specjalny koncert muzyki ćwierć i 1/6 tonowej.

*

Filharmonia praska zapowiada w tym sezonie *10 popularnych koncertów symfonicznych*. Pięcioma z nich dyrygować będzie Rafał Kubelik (syn słynnego w swoim czasie skrzypka), pięcioma — Karol Szejna.

*

Opera praska zainaugurowała sezon premierą *„Lulu"* Albana Berga.

DANIA

W teatrze królewskim w Kopenhadze odbyła się premiera dramatu poety Olafa Banga p. t. „*Eroica*", osnutego na tle życia *Beethovena.* Muzykę do dramatu, zaczerpniętą z dzieł Beethovena przystosował do sceny Emil Reesen.

FRANCJA

Stowarzyszenie przyjaciół Opery Komicznej w Paryżu uchwaliło *protest* przeciw jej obecnemu repertuarowi (Bizet, Massenet, Puccini), domagając się powrotu do oper dawniejszych.

*

Pod kierunkiem Sergiusza Lifara nakręcono w Paryżu *film baletowy* p. t. „*Śmierć Łabędzia*".

*

Na wystawie paryskiej występował słynny *teatrzyk marionetek* Antoniego Eichera z Salzburga. W repertuarze tego teatrzyku znajduje się m. in. opera komiczna Mozarta: „Der Theaterdirektor".

*

W Paryżu zmarł w wieku 94 lat słynny niegdyś tenor *Iherie*, który brał udział w *prapremierze „Carmen*" Bizeta, kreując Don José'go. Jako curiosum przypomnieć należy, że pierwsze przedstawienie słynnej opery zakończyło się — katastrofalnym fiaskiem.

*

Pierwszy koncert „*La Société Philharmonique de Paris*" poświęcony był twórczości Alberta Roussella. Dyrygował Charles Münch. Programy dwu następnych wieczorów wypełniła muzyka niemiecka; m. in. wykonano dwa dzieła oratoryjne: „Deutsches Requiem" Brahmsa i „Johannespassione" J. S. Bacha.

*

W „Société des Concerts du Conservatoire" odbyło się pierwsze wykonanie koncertu na fortepian z orkiestrą *Bohuslava Martinu.* Na jednym z koncertów towarzystwa „Triton" odegrano Concertino na fortepian, skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę tegoż kompozytora.

*

W miejscowości Meudon, na domu, w którym przez kilka miesięcy zamieszkiwał z żoną *Ryszard Wagner*, pracując nad „Holendrem-tułaczem" (r. 1841) wmurowano tablicę pamiątkową. Tablica ufundowana została przez francuskie stowarzyszenie miłośników muzyki Wagnera.

ITALIA

Pod protektoratem księżnej Piemontu odbył się w okresie od dnia 21-go września do 4-go października w Perugii i Assyżu wielki *festival muzyki kościelnej.* W ramach festivalu wykonane zostały utwory Marcello, Verdi'ego, Schuberta, Berlioza, Rossini'ego, Dall-Abaco, Bacha, Haydna, Beethovena i Respighi'ego. Koncerty odbywały się w kościele św. Piotra i w pinakotece w Perugii oraz w kościele św. Franciszka w Assyżu. Ostatni koncert w Assyżu uświetnił swym udziałem znany kompozytor i kapelmistrz don Lorenzo Perosi, dyrygent chóru Kaplicy Sykstyńskiej.

*

Z okazji 200-ej rocznicy śmierci *Stradivariusa* w ciągu kilku miesięcy w rodzinnym jego mieście — Kremonie odbywały się uroczystości muzyczne, koncerty, wystawy i t. d. M. in. otwarta została wielka *wystawa instrumentów muzycznych*, której głównymi eksponatami były skrzypce i wiolonczele Stradivariusa, Guarneri'ego i Amati'ego. Powszechną uwagę zwracały skrzypce Paganini'ego: jest to eg-

zemplarz Guarneri, który według zdania znawców przewyższa nawet Stradivariusy. Wszystkie instrumenty złożone na wystawie ubezpieczone były na łączną sumę 50 milionów lirów. Jedną z sensacji obchodów kremońskich był koncert wielkiej orkiestry smyczkowej, złożonej z 41 solistów, którzy grali wyłącznie na oryginalnych skrzypcach i wiolonczelach Stradivariusa (25 sztuk), Amati'ego (12) i Guarneri'ego. Koncert ten wywołał sensację nie tylko wśród muzyków, ale również — oczywiście — wśród licznych snobów.

*

Do Papieskiej Akademii Muzyki Kościelnej zapisało się na bieżący rok szkolny 51 słuchaczy. Z tej liczby przypada na Włochy 29, Amerykę — 5, Francję — 3, Holandię i Kanadę po 2, oraz po 1-ym z Austrii, Niemiec, Litwy, Polski, Szwajcarii, Rumunii, Hiszpanii, Meksyku i Australii.

*

Zmarł w wieku 30-u lat kompozytor *Giovanni Silvucci*, uczeń Caselli i Respighi'ego.

*

Oprócz nowości teatr *La Scala* w Mediolanie wystawi w tym sezonie następujące opery: „Il Gebbo del Calife" Casavoli, „Quattro Rusteghi" Wolfa-Ferrari'ego, „Marcelle" Giordana i „Silvano" Mascagni'ego. Prócz tego zapowiedziane jest wystawienie „Sadko" Rimskiego-Korsakowa, „Las Goyescas" Granadossa, „Kuglarza z Notre Dame" Masseneta, oraz gościnne występy zespołu opery monachijskiej („Pierścień Nibelunga").

*

Rzymska orkiestra *„Augusteum"* dała w październiku jeden koncert w Genewie. Dyrygował B. Molinari.

JAPONIA

Jak wiadomo, słynny kapelmistrz Feliks Weingartner odbył latem kilkumiesięczne *tournée po Japonii.* Obecnie dzienniki wiedeńskie publikują jego interesujące wrażenia z tej podróży. Muzycy orkiestrowi w Japonii, stanowią — według relacji Weingartnera—pierwszorzędny materiał; Weingartner pracował przez kilka tygodni z najlepszą orkiestrą japońską *New Symphonie Orchester* i uważa, że w ciągu kilku lat może ona zdobyć wszechświatowe imię. Programy koncertów, dyrygowanych przez Weingartnera w Japonii obejmowały utwory Beethovena, Webera, Schuberta i Straussa.

NIEMCY

Muzykolog i fizyk Karl Robert Blum wynalazł podobno *nowy system nagrywania filmów dźwiękowych* (równocześnie dźwięku i obrazu).

*

W Dreznie wystawiony został ostatni balet Strawińskiego *„Gra w karty"*. Kostiumy zaprojektował syn kompozytora — Teodor Strawiński.

*

Franz Farga wydał w Stuttgarcie (wyd. Cotty) romans p. t. *„Salieri i Mozart"*. W związku z tym prasa przypomina postać Salieri'ego, którego podejrzewano o otrucie Mozarta z zazdrości.

*

Berliński Deutsches Opernhaus wystawił *„Don Juana" Mozarta* z odmiennym zakończeniem, będącym pomysłem intendenta Rodego. W myśl tej wersji Komandor wyprowadza Don Juana na cmentarz, gdzie ten pada martwy na grobie swej ofiary.

*

Słynna niemiecka śpiewaczka koloraturowa *Erna Sack*, zwana „fenomenem najwyższej oktawy" (z łatwością dochodzi ona do a trzykreślnego), odbyła wielkie tournée koncertowe po Skandynawii.

*

W roku 1938 odbędzie się w Lipsku wielka wystawa muzyczna pod hasłem: *„Lipsk jako miasto muzyczne"*.

*

W Bückenburg odbyło się otwarcie pierwszej na terenie Niemiec *Wojskowej Szkoły Muzycznej*. Jak wiadomo w Polsce istnieje już taka szkoła od lat 7-u przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym.

*

Opera Glucka *„Parys i Helena"* wystawiona została w Weimarze dla uczczenia 150-ej rocznicy śmierci kompozytora. Było to jakby pierwsze wykonanie tej opery, która od czasu premiery (1770) została zupełnie zapomniana.

*

Kompozytor Herman Lahl przerobił *„Kunst der Fuge" Bacha* na kwartet smyczkowy, złożony ze skrzypiec, altówki, „skrzypiec tenorowych" (instrument skonstruowany przez Lahla) i wiolonczeli. Pierwsze wykonanie odbyło się w Darmstadt'cie.

*

Berlińska Orkiestra Filharmoniczna pod dyrekcją Wilhelma Furtwänglera wyjeżdża w sezonie zimowym do *Zurychu i Florencji*. Oprócz tego Furtwängler prowadzić będzie w Covent Garden w Londynie „Pierścień Nibelunga".

*

W Hannoverze zmarł w wieku lat 79 pianista *Heinrich Lutter*, uczeń Lista i Bülowa.

*

W szeregu miast niemieckich wykonano nowy utwór orkiestrowy *Ermanna Wolf-Ferrari'ego* p. t. *„Divertimento"*.

*

Odsłonięcie *olbrzymiego pomnika Ryszarda Wagnera* w Lipsku odbędzie się w dniu 22 maja 1938 r.

*

Organizatorzy festivalu w Bayreuth zadecydowali *nie urządzać* festivalu w r. 1938.

*

W sezonie 1936—37 opera berlińska dała *317 przedstawień;* najwięcej razy grano opery Wagnera (56 wieczorów), dalej Puccini'ego (34), Verdi'ego (25), R. Straussa, Donizetti'ego, Leoncavallo i Mascagni'ego (18), Mozarta i Webera (13).

RUMUNIA

Laryngolog rumuński dr. J. Hawas zbadał szczegółowo *przyczyny ogłuchnięcia Beethovena*. Na podstawie zachowanych szczegółowych relacji lekarzy genialnego muzyka ustalone zostało, że głuchota Beethovena miała swe źródło w sklerozie ucha wewnętrznego a nie, jak przypuszczano, w zakaźnej chorobie krwi.

SZWAJCARIA

Słynna *„Orkiestra romańska"* da w tym sezonie *10 koncertów* w Lozannie, z tego 9 pod dyrekcją Ernesta Ansermet i jeden pod dyrekcją Ericha Kleibera. Solistami będą m. in. Aleksander Brailowski, Magda Tagliafero, Walter Gieseking, Adolf Busch, Natan Milstein i Ida Haendel. Wykonane zostaną m. in. następujące utwory: „Gra w karty" Strawińskiego, „Muzyka na instrumenty smyczkowe" Bartoka, „Koncert fortepianowy" na lewą rękę Ravela, II-ga symfonia Malipie-

ro, IV-a symfonia Roussela, „Symfonia psalmów" Strawińskiego, Suita z op. „Lulu" Albana Berga, „Concertino" na fortepian Honeggera i t. d. Z dzieł oratoryjnych wykonane będzie Honeggera „Stworzenie świata" z udziałem chóru cecyliańskiego z Solury. Oprócz 10-u koncertów w Lozannie „Orkiestra romańska" da trzy koncerty w Neuchâtel, dwa w Vevey i jeden w Solurze.

*

Kwartet „Pro Arte" zorganizuje w tym sezonie szereg wieczorów; m. in. wykonane zostaną: 3-ci kwartet Honeggera, 3-ci kwartet Hindemitha, kwartet Malipiero, 3-ci kwartet Schönberga, 9-ty kwartet Milhaud'a, 5-y kwartet Bartoka oraz kwartety Ravela i Debussy'ego.

*

Na pierwszym koncercie stowarzyszenia muzyki religijnej w Genewie wykonana została pod dyr. Otto Barblana *„Missa Solemnis" Beethovena.*

*

Towarzystwo muzyczne w Bazylei (*„Die allgemeine Musikgesellschaft"*) zapowiada w sezonie bieżącym *10 koncertów* symfonicznych, którymi dyrygować będą Hans Münch, G. Becker, Fritz Busch, H. Abendroth, F. Weingartner i Hans Knappertsbusch.

SZWECJA

W Stokholmie odbyło się pierwsze wykonanie nowego dzieła symfonicznego kompozytora szwedzkiego *Kurta Atterberga* p. t. *„Ballada i Passacaglia"*. Dalsze wykonania tego utworu odbędą się w Kopenhadze, Göteborgu, Helsinkach i Baden-Baden.

Z. S. R. R.

Wielka orkiestra symfoniczna Związku Sowieckiego utworzona przed kilku miesiącami składa się z najlepszych sowieckich instrumentalistów. Orkiestra ta przeznaczona jest do wielkich, reprezentacyjnych koncertów; przed każdym takim koncertem odbywa się 12—14 prób.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TIW
MP

SPIS RZECZY

Str.

Dr. TADEUSZ ZIELIŃSKI: „Opera gdzieindziej i u nas" 545

Dr. JAN J. DUNICZ: „Pierwiastek narodowy w polskiej kolędzie" . 552

ZAMKNIĘCIE ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ" 556

JERZY WALLDORF: „Muzyka faszystowskiej Italii" 559

FELIKS KĘTSKI: „Antoni Rutkowski. Zapomniany kompozytor polski" 568

SPRAWOZDANIA: Waleria Pałczyńska: „Gerolamo Frescobaldi" (Dr. Jan J. Dunicz) 572

BARBARA PODOSKA: Z życia muzycznego w Paryżu 577

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE (Warszawa, Poznań, Wilno, Katowice, Lwów, Toruń, Bydgoszcz, Gdańsk) 580

Z DZIAŁALNOŚCI ORMUZU 592

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI 593

KRONIKA: (Polska, Anglia, Austria, Czechosłowacja, Francja, Italia, Niemcy, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Węgry, Z. S. R. R., Międzynarodowe konkursy muzyczne) 593

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Grudzień

Zeszyt XII
(XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Prof. Dr. Tadeusz Zieliński

OPERA GDZIEINDZIEJ I U NAS

I

Ma ona bowiem swój „kryzys" u nas tak samo jak i gdzieindziej; ale wygląda ten kryzys u nas inaczej. Tam bowiem ma on charakter, że tak powiem, organiczny albo też ideologiczny: opera jako taka jest „przeżytkiem", nie odpowiada wymogom naszych czasów, i t. d.; u nas do tego zarzutu — zupełnie bezsensownego, żeby to orzec już zgóry — dołącza się jeszcze jeden, praktyczny. Brzmi on mniej więcej tak: ponieważ wskutek „słabej frekwencji" (niech wierzy kto chce, że tu mamy odbicie owego organicznego kryzysu w duszy naszego inteligenta) wystawianie oper się nie opłaca, warunkiem zachowania teatru operowego jest jego upaństwowienie albo przynajmniej subsydiowanie w pewnej, dość pokaźnej wysokości. Otóż jestem ciekawy: w jakiej wysokości? Proszę o kosztorys? — Kosztorys się sporządza: tyle a tyle milionów rocznie. — Aż nawet milionów? Nie, przepraszamy: na to nas nie stać. Stąd „kryzys".

Na posiedzeniu, które 12 grudnia r. b. odbyliśmy w sprawie tego „kryzysu", jeden z mówców — a był nim docent muzykologii na naszym uniwersytecie, dr. J. Pulikowski — po bardzo treściwej i ciekawej charakterystyce sprawy operowej za granicą, postawił pytanie, ile Polska musiałaby posiadać oper,

gdyby miała dorównać przeciętnej normie zagranicznej. Odpowiedź brzmiała: czternaście. Powstała powszechna wesołość: przecie właśnie w tym celu zebraliśmy się, żeby uratować od grożącej zagłady jeden z dwu naszych teatrów operowych i to akurat stołeczny. Trudno było w sposób bardziej naoczny zademonstrować publiczności cały ogrom oczekującego nas upokorzenia w razie nastąpienia tej zagłady. Nie wątpię też, że u wszystkich słuchaczów naszego mówcy powstało spontaniczne i stanowcze przekonanie, że do tej hańby w żaden sposób dopuścić nie wolno; to znaczy, że państwo w tej lub innej formie powinno przyjść z pomocą naszej operze, póki jeszcze nie późno.

II

Tak, możemy przytoczyć ten dowód i jeszcze szereg innych, też bardzo przekonywujących; ale to jeszcze nie wystarczy. W grze szachowej też nie wystarczy obmyślić zgóry swe najbliższe posunięcie: należy obmyślić także możliwe repliki swego przeciwnika, gdyż jedno niespodziewane jego posunięcie może obalić całą naszą strategię. Otóż wyobrażam sobie ze strony przeciwnika w naszym wypadku takiego rodzaju posunięcie:

— Wyliczyliście, że według zagranicznej podziałki Polska powinna by posiadać czternaście oper — a posiada ich tylko dwie i z nich jedna jest zagrożona. Wybornie. A teraz proszę mi odpowiedzieć na następujące pytanie: ile, według tej samej podziałki, powinnaby Polska posiadać — szkół powszechnych?

I stąd dalszy wniosek:

— Póki ta najbardziej nagląca potrzeba nie jest zaspokojona, póki w takim stopniu nad nami ciąży hańba analfabetyzmu — nie stać nas na wydatki bądź co bądź, względnie zbytkowe.

Jest to bezwarunkowo posunięcie mocne, i nie dziwię się, że wobec niego w wielu wypadkach „białe się poddają". Ale przypatrzmy się mu bliżej.

Przez zwiększenie liczby szkół powszechnych zmniejsza się liczba analfabetów, szerzy się kultura ogólno ludowa; jest więc ono wymaganiem kultury ekstensywnej danego narodu.

Opera bezpośrednio na ogół społeczeństwa nie oddziaływa (o działaniu za pomocą radia nie mówię, gdyż dla niego istnienie opery nie jest potrzebne — wystarczają już istniejące płyty). Oddziaływa ona na wyborowe jednostki, żyjące w dużych miastach i mogące opłacić bilet; jest więc ona wymaganiem kultury intensywnej. Sens więc „posunięcia czarnych" zawiera się w twierdzeniu: „póki wszystkie wymagania kultury ekstensywnej nie są zaspokojone, nie może być mowy o zaspokojeniu potrzeb kultury intensywnej".

Czy to twierdzenie da się uzasadnić?

Przede wszystkim zwracam uwagę na to, że my się w innych dziedzinach z nim wcale nie liczymy. Budujemy przecie bardzo kosztowne obserwatoria; w związku z nimi posyłamy delegacje astronomów do krajów, w których się oczekuje widzialności zaćmienia słońca lub innego zjawiska na niebie; posyłamy ekspedycje do And, na Spicberg do Egiptu; zakładamy ogrody zoologiczne, botaniczne, różnych gatunków muzea i inne instytucje, równie mało oddziaływujące na ogół ludności. Nie dość tego: gdyby owo twierdzenie zostało przyjęte, to by nawet uniwersytety nie mogły się ostać przed władczym głosem kultury ekstensywnej: czy czas na taką antropogeografię, póki mamy w kraju choć jednego analfabetę?

Co stąd wynika? — Wynika to, że nie wolno oddawać kulturze ekstensywnej bezwzględnego pierwszeństwa przed intensywną: obie muszą iść w parze. Braki szkół powszechnych są zapewne zjawiskiem smutnym; niech nam będzie pociechą to, że one coraz mniej dają się odczuwać — a z drugiej strony opera już teraz musiała się zgodzić na bardzo poważne uszczuplenie swoich praw, jak widać z podanej przez d-ra Pulikowskiego podziałki: dwa teatry operowe zamiast europejskiej normy czternastu. Dalsze ofiary naraziłyby na szwank całą przyszłość muzyczną naszego narodu. Zabrakłoby narybku, jeżeli by młody muzyk nie widział przed sobą żadnej możności zastosowania praktycznego swego talentu; waląca się w przepaść opera pociągnęłaby za sobą także i konserwatoria. I gdyby nakoniec nastąpiła pożądana chwila sprowadzenia do dziedziny legendy ostatniego analfabety, i państwo by zawołało: „Powstań opero"! Teraz mam środki i dla ciebie" — byłby to głos wołającego na puszczy i puszcza by swym milczeniem odpowiedziała: „cóż po środkach, kiedy ludzi niema!"

III

Nie tak wyglądały sprawy podczas — coprawda, bardzo względnej — *prosperity* naszego teatru operowego, kiedy on mógł sobie jeszcze pozwalać na taki — już nie tylko „zbytek", lecz zbytek w zbytku, jak dramaty muzyczne R. Wagnera, t. j. nie „Tannhäusera" z „Lohengrinem", którymi nas częstują czasami i teraz — tak, raz na rok — lecz utwory najwyższej szkoły, jak „Pierścień Nibelunga" lub „Parsifal". Wówczas tacy niepoprawni marzyciele, jak np. autor niniejszego artykułu, mogli nawet roić o konieczności założenia „m a ł e j o p e r y" obok istniejącej i kwitnącej „wielkiej"...

Skoro przypadkowo wpadłem z powrotem na tę moją ulubioną myśl, nie mogę się od niej tak rychło oderwać, proszę bowiem wyobrazić sobie, moi państwo, jak by to było ładnie. A więc „Mała opera": to znaczy mniejsza scena, mniejsza orkiestra, mniejsza widownia i co za tym idzie, większa możliwość jej zapełnienia. Wymarzony teren dla oper starych mistrzów, którzy się jeszcze zadowalali nielicznymi instrumentami i jakąś parą trąb tworzyli tyle hałasu, ile wystarczało dla ograniczonej widowni, żeby, jak mówi Horacy o takich samych czasach niewinności w Rzymie:

Nondum spissa nimis complere sedilia flatu.

Szczególnie wydatny grunt dla takich oper, w których z „numerami" śpiewanymi łączą się partje dialogiczne — a tym gatunkiem oper gardzić nie wypada, skoro do niego należą utwory takich geniuszów, jak Mozart, Beethoven, Weber. Przepraszam, że daję pierwszeństwo temu ostatniemu; ale mam tu na myśli — i w sercu — jego „Wolnego strzelca", wobec którego sądzę, że Polska ma pewien obowiązek pietyzmu, spowodowany wpływem, który on wywarł, na naszego, Mickiewicza. Do tych liryko-dialogicznych oper dodałbym i te dramaty, w których, partje liryczne nie tyle są przeplatane z dialogicznymi, ile wplatane w dominujący dialog, jak „Preciosa" tegoż Webera lub „Arlezjanka" Bizeta z ich rozkoszną muzyką. Dalej...

Ale już może dość tego; tak, po powstaniu takiej „Małej opery" Warszawa ze zdziwieniem by się przekonała, jakie morze najcudowniejszej muzyki od niej skrywano. „Kryzys opery"? — A jakże! Tak samo ma prawo mówić o kryzysie finan-

sowym człowiek, chowający pod materacem niezużytkowane skarby. Ale cóż po tym? Czy czas mówić o drugiej operze w naszej stolicy, kiedy chodzi o uratowanie tej jedynej, którą posiadamy?

IV

Subsydiowanie; wybornie. Upaństwowienie; jeszcze lepiej. To ostatnie — i, na razie, tylko ono — dałoby dyrekcji naszej opery możność podniesienia poziomu artystycznego naszego repertuaru i przez to spełnienia zadania wychowawczego naszego teatru operowego...

— Wychowawczego? To niby — w stosunku do nas? Chyba nie jesteśmy dziećmi?

Niestety, szanowna publiczności, nie mogę tobie oszczędzić tej kwalifikacji. Już wyżej napomknąłem o dramatach muzycznych R. Wagnera jako o utworach najwyższej szkoły, powiem bez ogródki, że powinny one być uważane za swego rodzaju maturę operową. I, co zatem idzie: kto je usunął z obrębu swego zamiłowania, ten winien być uważany za takiego, który się na maturze ściął. A takich chyba za dorosłych nie mamy. Proszę się więc zgodzić na takie przymusowe rozszerzenie waszego horyzontu muzycznego; ale na ten przymus może sobie pozwolić tylko instytucja państwowa, nie prywatna. Pamiętam, w carskiej Rosji...

Nie podoba się nam ona? — Trudno; chodzi nam przecie o lekarstwo, a w stosunku do lekarstwa nie pytamy się, czy ono się nam podoba, czy nie. A więc w końcu ubiegłego stulecia oświecona dyrekcja teatru operowego w Petersburgu postanowiła aklimatyzować Wagnera, całą tetralogię o Nibelungach. Stosunek publiczności do niej stał się odrazu nie przychylny, i prasa jej wiernie sekundowała: Wotany, Zygfrydy, Hageny— na co nam to? Dyrekcja jednak nie dała się zrazić absentyzmem wszechmocnej publiczności i jej konsekwencją — deficytowymi wieczorami i na pytanie: „dlaczego wystawiacie sztuki, które się publiczności nie podobają?" — stale odpowiadała: „będziemy je wystawiali, aż się spodobają".

I dopięła swego celu. Przedtem teatry podczas Wielkiego Postu były — ze względów religijnych — nieczynne; teraz dyrekcja uzyskała pozwolenie na wystawianie w tym poważnym

okresie „Pierścienia Nibelunga". Im dalej tym stawało się tłumniej — aż nadeszła wojna i z nią absurd.

Rzeczą jest chyba jasną, że ten ryzykowny eksperyment mógł się udać tylko dzięki temu, że carska opera była właśnie — carską, i jako taka, niezależną od niedojrzałego gustu kapryśnej publiczności.

V

Upaństwowienie — powtarzam, na razie jest to najlepsze wyjście; to znaczy, aż do czasów, kiedy upaństwowionej operze uda się spełnić zadanie wychowawcze wobec naszej publiczności. W stronę tej ostatniej bowiem też wypowiedziano niemało gorzkich prawd na posiedzeniu 12 grudnia i ja pozwoliłem sobie parokrotnie postawić kropki nad „i". Zamierzam to zrobić i teraz.

Jeden z mówców namalował nam taką idyllę. Jesteśmy na wieczorze rodzinnym; po miłej kolacyjne pan domu, pianista, dobrawszy sobie spośród gości skrzypka i wiolonczelistę, zagra z nimi ku uciesze własnej i pozostałych gości jedno z cudownych trio Beethovena. I w dalszym ciągu postawił pytanie: w jakim z domów warszawskich taka idylla byłaby możliwa?— i natychmiast sam sobie odpowiedział: w żadnym.

Moja kropka: a co będzie robiła w rzeczywistości ta czcigodna kompania po kolacyjce? — I bez wszelkiego wahania odpowiem: będzie grała w brydża.

Drugi mówca wskazał na szkopuł, zawierający się w tym, że przedstawienia operowe trwają zbyt długo: przesiadywać na operze w ciągu od trzech do czterech godzin, na to Warszawiaka nie stać; co najwyżej, wytrzyma tę katuszę przez dwie godziny.

Moja kropka: tak jest, cztery godziny chociażby na takiej „Aidzie" — nie mówię już o Wagnerze — to dla Warszawiaka stanowczo zanadto; natomiast przesiedzieć od pięciu do siedmiu godzin przy zielonym stoliku, kłócąc się z partnerem i zanieczyszczając polski język różnymi kierami, lewami i bez atu — na to jego stać. I w jakim celu? Żeby po szeregu robrów o trzeciej po północy powrócić do domu w złym humorze i z ciężką głową i w dodatku z perspektywą zepsutego snu na ostatek nocy i zepsutej pracy na jutrzejszy dzień.

Powtarzam tutaj te kropki ale dodaję skargę: dlaczego nikt mi nie przyszedł i nie przychodzi z pomocą? Przecież nikt nie może zaprzeczyć, że ten brydż — to główna bolączka naszego życia towarzyskiego; że on jest najszkodliwszym rywalem i książki i muzyki i wogóle wszystkich szlachetnych wywczasów; że wywiera wprost niszczycielski wpływ na umysłowość człowieka. Zakładamy towarzystwa trzeźwości, prześladujemy mieczem prawa wytwórców i propagatorów narkotyków — a wobec tej narkomanii brydżowej kornie składamy oręż? Czym mamy tłumaczyć tę bierność w sprawie niezaprzeczalnej ważności?

Czy może — tym, że ci, od których by zależało czynne, skuteczne wystąpienie przeciw tej narkomanii, sami są przez nią zatruci?

VI

Gorzkie to były prawdy; jeden z mówców zdobył się nawet na twierdzenie, że Polacy niestety, należą do najmniej muzykalnych narodów Europy. Przypomniało mi to słowa posła niemieckiego, poprzednika obecnego ambasadora — a był on szczerym przyjacielem naszej ojczyzny i to w czasach, kiedy ona nie miała zbyt licznych przyjaciół w jego kraju. „Polacy", powiedział on jednego razu do mnie, „powinni się starać, żeby zachować sławę narodu muzykalnego". Zrozumiałem, że użył on słowa „zachować" przez grzeczność zamiast „zdobyć", lub w najlepszym razie „zdobyć z powrotem". Co bowiem do tego „powrotu", to o nim także była mowa na owym posiedzeniu: mianowicie o tym królu polskim, którego orkiestra była uważana za największą w Europie.

Tak, ale to był król; a więc i tu swego rodzaju upaństwowienie.

Bardziej pocieszający był głos nie przeszkości, lecz przyszłości: zapewniano nas bowiem, że teraz już tak źle nie jest — że dzięki staraniom szkoły nasza najmłodsza młodzież już nabiera gustu do muzyki. A więc kto wie! jeżeli i dalej tak pójdzie, to może z czasem podrośnie takie pokolenie, które będzie wolało nuty od kart, muzę Euterpę od Gorgony brydżowej —

et si male nunc, non olim
Sic erit...

Starajmy się tylko nie odstraszać tych, którzy się zwrócą do nas.

Weźmy przykład. Oto „Trubadur" Verdiego: muzyka cudowna — w guście włoskim, ma się rozumieć; wystawa piękna, chociaż może nie w guście pronaszkowskim; treść nad wyraz niedorzeczna. Jak się ma zachować wobec tej opery słuchacz? — W sposób jak najbardziej wygodny: pieścić uszy dźwiękami i oczy strojami i wcale się nie głowić nad treścią.

Obiecano nam „Lohengrina"; wybornie. Ten jednak stawia już warunki poważniejsze: należy się zaznajomić z treścią, ponieważ jest ona piękna, i charakter muzyki od niej zależy. Ale od biedy — tylko od biedy — można się zadowolić streszczeniem: wiele piękności przepadnie, ale i tego, co pozostanie, będzie dosyć, tak że słuchacz tej straty nie zauważy i zostanie zadowolony.

I nakoniec — tetralogia. Tu streszczenie stanowczo nie wystarczy: dźwięki są dopasowane do słów i bez nich są niezrozumiałe, charakterystyczność przeważa melodię, bez dokładnego tekstu słuchacz i muzyki nie zrozumie i będzie się „nudził". Dajcie mu więc ten tekst do rąk; jest to warunek konieczny, żeby go zainteresować. I dopiero po jego spełnieniu możecie także i u nas „wystawiać te dramaty, aż się spodobają".

Dr. Jan J. Dunicz

PIERWIASTEK NARODOWY W POLSKIEJ KOLĘDZIE

Temat wyrażony w tytule nie jest bynajmniej nowy; na problem ten zwrócili wszak w znacznej mierze uwagę tak już St. Tarnowski w swej nadzwyczaj ujmującej rozprawie „O kolędach" (Kraków, 1894) jak też później St. Dobrzycki („O kolędach", Poznań 1923). Jest on w rzeczywistości jednak tak pasjonujący i wiecznie żywy, że zawsze budzi i będzie budził w nas pełne zainteresowanie. I nic dziwnego! Bo kolęda odczuwana głęboko i śpiewana przez naród polski od kilku wieków jest najlepszym może objawem i świadectwem polskiej tradycji.

Prostą i bezpośrednią, ale właśnie dlatego pełną wdzięku kolędę każdy z nas wita z prawdziwą radością i wzruszeniem.

W niej też, można powiedzieć śmiele, jednoczy się cały nasz naród. Czy każdy z nas nie znajdzie w niej swojego polskiego „ja"; jest w niej istotnie cała dusza narodu! „Dostojność i skupienie duchowe, bujny temperament sarmacki i słowiańsko-polska zaduma i tęsknota, rzewność i czułość, humor, wesołość i melancholia, werwa i zamaszystość" — oto nasze cechy narodowe, które wyraziły się doskonale tak w tekście, jak może jeszcze silniej w melodii kolędy.

Pierwiastki te w rozmaitym nasileniu i ustosunkowaniu do siebie możemy śledzić i stwierdzać w kolędach począwszy zwłaszcza od pierwszych lat XVII-go wieku, kiedy to element świecki i to o charakterze wybitnie polskim, niekiedy nawet ściśle zlokalizowanym, wniknął przemożnie do kolędy.

Wcześniejsze bowiem kolędy polskie względnie w Polsce śpiewane w XV oraz w XVI wieku były w pierwszym rzędzie pochodzenia obcego. Wyraz głęboko religijny i charakter ogólno-chrześcijański jest w nich jeszcze dominujący obok zasadniczego i tak bardzo właściwego wszystkim, bo także i późniejszym kolędom, tonu radości i wesela w najrozmaitszych postaciach i formach. Kolędy te śpiewane naogół do tekstów łacińskich ew. też już tłumaczonych w melodiach swych oparte były przede wszystkim o motywy liturgiczne. Niemniej cieszyły się one, zwłaszcza w XVI wieku, dużą u nas popularnością, a jedna z nich, pod każdym względem wspaniała i dostojna, na pierwszym miejscu zawsze stawiana „Anioł pasterzom mówił", będąca właściwie przekładem łacińskiej, przetrwała do dnia dzisiejszego. Jej równomierna rytmicznie i niezwykle poważna oraz spokojna melodia zdradza jeszcze wszystkie cechy, jakkolwiek do pewnego stopnia zmodernizowane, melodyki liturgicznej. Przełamanie tej melodyki, idące początkowo przez modyfikacje jej, a w dalszym ciągu przez „polonizowanie" szczegółów najpierw w drobnych motywach, dokonało się na przełomie wieków XVI i XVII. W tym samym czasie pojawił się równocześnie nowy treściowo typ kolęd w przeciwieństwie do poprzednich apokryficznych i raczej religijno kościelnych: typ kolęd pasterskich. Tak bardzo odżywcze elementy ludowe a razem z nimi pierwiastki narodowe znalazły w kolędach tych niebawem pełne ujście.

Pierwszym krokiem do tego było zlokalizowanie Betlejem w Polsce, w polskiej wsi. Kiedy pasterze wybierają się złożyć

hołd nowonarodzonemu postanawiają obrać m. in. taką geograficznie przedziwną marszrutę:

„Ot trzeba iść do Wieliczki, potem do Pińczowa,
A z Pińczowa na Bielany, potem do Głogowa;
Zaś z Głogowa do Mogiły będzie już pół drogi,
Weźmiem z sobą ze dwa sadła, by smarować nogi,
Zaś z Mogiły do Skalmierza, a potem na Tyniec,
A zaś z Tyńca do Betleem, to już drogi koniec".

Odtąd Boże Narodzenie służy tylko za tło, a obrazem jest polski świat, głównie polska wieś ze wszystkimi jej akcesoriami. Cała tak piękna i malownicza letnia, lub — co częściej — zimowa przyroda polskiej wsi i jej mieszkańcy występują w kolędzie coraz plastyczniej. Na pierwszym planie w polskim Betleem znaleźli się pasterze, ludzie nadzwyczaj prości i ubodzy; było to oczywiście naturalnym wynikiem wiekowej tradycji i wiary że pasterze pierwsi złożyli hołd Bożemu Dzieciątku, które zresztą opodal, wśród nich niemal się narodziło.

Kolęda z dawnej pieśni religijnej i lirycznej coraz częściej zaczęła się stawać epicką, opowiadającą, coraz też więcej wchłaniała pierwiastków rodzinnych, swojskich. Lud polski ze wszystkimi swymi tak bardzo sympatycznymi cechami dodatnimi mieni się w kolędzie odtąd prawdziwymi kolorami życia. Natura polska ukazuje się w tych kolędach odbita jak w zwierciadle, przede wszystkim z dobrej strony, nie rzadko przy tym z przymieszką zdrowego humoru.

Tak charakterystyczne dla wcześniejszej kolędy głęboka i szczera wiara oraz typowa radość znajdują wtedy zupełnie odmienny, ale tym bardziej miły wyraz w wielu i coraz liczniejszych szczegółach obyczajowych i zwyczajach, będących wypływem ducha narodowego.

Najpiękniejszy może refleks znalazła w kolędach przysłowiowa polska gościnność. Łącznie z nią zaś uwydatniły się w różny sposób wspomniane już cechy narodowe, jak werwa, szlachetność, rzewność i kapitalny staropolski humor. Podarki, jakie otrzymuje Boże Dziecię, są może skromne, niewyszukane, ale dane szczerze. W wyborze ich widać niewątpliwie pierwszy gorący poryw serca, tak bardzo charakterystyczny dla psy-

chiki polskiej. Niemniej, trzeba przyznać, każdy daje to, na co go stać, a serca swego to już najbardziej okazuje. Uzewnętrznia się ono tak w pewnej tkliwości i czułości, przechodzącej niekiedy w zachwycenie, jak przede wszystkim w głośnej radości przy akompaniamencie muzyki, śpiewu i tańca. Pasterzom przygrywającym Dzieciątku Jezus na fujarkach, dudkach, multankach, lirze, skrzypeczkach przyszli jednak z pomocą wkrótce i „zawodowi" muzycy, organiści i kantorowie wiejscy oraz członkowie licznych wówczas w Polsce kapel, i razem tworzyli już oni wielkie orkiestry, w których nie brakło wszystkich instrumentów używanych w muzyce ludowej i artystycznej z organami na czele. Tak więc i przedstawiciele polskiego stanu muzycznego nadali charakterystyczny pod pewnym względem koloryt, zresztą również tak bardzo rodzimy, kolędom, które słusznie otrzymały miano kolędy „kantorskiej".

Program muzyczny był różnorodny. Jakkolwiek „kapelacy" niewątpliwie chcieli okazać pasterzom swą wyższą sztukę i próbowali im zaimponować „motetami", ariami z kantat i sonat a także „baletami", w których menuet odgrywał nieraz poważną rolę, jak to wykazują zachowane rękopiśmienne zbiory kolęd z końca XVII i początku XVIII w. m. in. z r. 1721, to jednak podochoceni radością i trunkiem zapominali niebawem o swych „kwalifikacjach" i łączyli się w swojskiej melodii zgodnie z pasterzami. Tak kolędy przybrały melodie świeckie, dokładniej ludowe, w całym swym wyrazie polskie, i to już na początku XVII wieku. Świadczyć o tym może drukowany zbiór tekstów kolędowych z r. 1631 Dachnowskiego pt. „Symfonie anielskie", który zawiera nie jedną kolędę do dziś śpiewaną jak: „A wczora z wieczora", „Pastuszkowie bracia mili", „Przybieżeli do Betlejem", także na nutę znanych skąd inąd świeckich pieśni ludowych: kolęda np. ‚Przy onej górze" na melodię pieśni ludowej „Hej tam na górze". Ale tu podobnie można wskazać jeszcze i na inne kolędy i tak melodia kolędy „Cztery lata zawszem pasał" jest identyczna z melodią „Cztery lata wiernie służył", „Nowy rok bieży" jak „Wezmę ja kontusz". Poza tym we wspomnianych już zbiorach znajdują się kolędy o melodyce polskiej tak starożytnej, jak z pieśni weselnej o chmielu, lub na nutę polskich tańców ludowych jak: chodzonego (poloneza), mazura, obertasa, krakowiaka, zbójnickiego, dawnego hajduka, gonionego i w. in. Polskie kolędy zatem w większości

wypadków są w swej melodyce najczystszymi krynicami staropolskiego, narodowego pierwiastka i charakteru.

Kwestia jednak elementów narodowych w kolędach polskich, wskutek trudności różnej natury, jak zwłaszcza przede wszystkim braku większej ilości melodyj do najstarszych kolęd, nie jest jeszcze całkowicie zbadana. Zresztą trzeba by tu jeszcze uwzględnić także polskie pastorałki XVII i XVIII w., które ze swej strony mogą się również przyczynić w znacznym stopniu do określenia pierwiastków narodowych w treści jak zwłaszcza w muzyce polskich kolęd, co dałoby nawet poniekąd podstawę do jeszcze ściślejszego może wyznaczenia elementów stylu narodowego w ogóle w muzyce staropolskiej tego czasu.

Nie naszym jednak zadaniem było w tych krótkich rozważaniach problem ten wyczerpać i rozwiązać, jak raczej tylko przypomnieć i wskazać ogólnie na przyczyny niezwykłej żywotności polskich kolęd i tak gorącego ich umiłowania i ukochania w najszerszych warstwach naszego narodu.

ZAMKNIĘCIE ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ"

Prawie rok temu, w styczniowym zeszycie „Muzyki Polskiej" ogłoszona została ankieta na temat czy i jak należałoby zorganizować życie muzyczne w Polsce. W ciągu roku w ankiecie tej wypowiedziało się szereg muzyków i publicystów; głos zabrali kolejno: Witold Maliszewski, Stanisław Szpinalski, Jerzy Braun, Stanisław Wiechowicz, Stanisław Piasecki, Tadeusz Szeligowski, Ludomir Rogowski i Zygmunt Mycielski. A więc dwóch publicystów (Braun i Piasecki) oraz muzycy z Warszawy (dwóch), Wilna (dwóch), Poznania (jeden) i jeden przebywający stale za granicą (Rogowski) nadesłali odpowiedzi na naszą ankietę. Obecnie należałoby scharakteryzować pokrótce poszczególne wypowiedzi i podsumowawszy, wyciągnąć z nich pewne ogólne wnioski. Przedtem jednak przypomnijmy sobie dokładniej założenia ankiety. Po krótkim zobrazowaniu aktualnych dążeń ideologicznych w dziedzinie problemów kulturalnych (totalizm marksowski i nacjonalistyczny, katolicyzm, liberalizm etc.) treść ankiety ujęta została w następujące trzy pytania:

1) Czy rozważywszy zarówno moralną jak i materialną stronę zagadnienia należy narzucić z góry jakąś planową organizację polskiemu życiu kulturalno-artystycznemu?

2) Jak w najogólniejszych zarysach wyglądałyby zarówno ideowe jak i realizacyjne wytyczne takiego planu?

3) Jak wyglądałaby planowa organizacja życia muzycznego w Polsce?

Jak widać w sformułowaniu tych pytań wskazane zostały dwa aspekty kwestii: ideologiczny i praktyczno-realizacyjny. Otóż stwierdzić trzeba, że nie wszyscy uczestnicy ankiety w równej mierze zajęli się oświetleniem tych dwu stron zagadnienia. Często ideologiczne umotywowanie i określenie swego stanowiska (umotywowanie takie z konieczności miałoby charakter raczej teoretycznych rozważań) ustępowało na plan drugi przed zagadnieniami praktycznymi, organizacyjno-materialnymi, a w niektórych wypowiedziach (St. Szpinalski) postawienia sprawy na płaszczyźnie ideologicznej niemal nie było. Zjawisko to dowodzi, że kierunek wypowiedzi ankietowych uwarunkowany został w tych wypadkach nienormalnym stanem życia muzycznego w Polsce. Poprostu autorzy wypowiedzi tego rodzaju stanęli na stanowisku, że nie porą jeszcze dyskutować o tym, jaka ma być muzyka polska, gdyż narazie troszczyć się trzeba o to, aby muzyka ta, jakakolwiek ona jest, nie umarła na anemię. Troska o stworzenie elementarnych materialno — organizacyjnych podstaw dla życia muzycznego w kraju przebija zresztą we wszystkich wypowiedziach ankiety. Bo, trzeba podkreślić to z naciskiem, *wszyscy* uczestnicy ankiety opowiedzieli się za koniecznością planowej, racjonalnej organizacji polskiego życia muzycznego, przeprowadzonej z konieczności przez jakąś nadrzędną instytucję („Izbę muzyczną", jak chcą Szpinalski i Szeligowski, zjazdy muzyków, jak proponuje Maliszewski, rząd, jak chce Braun i t. d.). W odpowiedzi na pytanie „czy" wszyscy są zgodni, natomiast różnią się w motywacji, w odpowiedzi na pytanie „w imię czego"? I tutaj podzielić by można uczestników ankiety na dwie grupy: grupę „ideologów" t. j. tych, którzy szerzej omówili ideową stronę zagadnienia (moralne i intelektualne perspektywy totalizmu czy liberalizmu) i grupę „realistów", którzy zajmowali się przede wszystkim kwestią podniesienia poziomu i intensywności naszego życia muzycznego, a w związku z tym problemami ram orga-

nizacyjnych, podstaw materialnych i t. p. Do pierwszej grupy zaliczyć należy Maliszewskiego, Brauna, Piaseckiego i Rogowskiego, do drugiej — Szpinalskiego, Wiechowicza, (który formułuje coś w rodzaju ideologii społecznego realizmu artystycznego), Szeligowskiego i Mycielskiego.

Za najwszechstronniejszą i ukazującą najwięcej perspektyw myślowych uznać należy odpowiedź prof. W. Maliszewskiego. Jest on w tej grupie jedynym, jak sam się nazywa, naturalistą t. j. konsekwentnym empirykiem. Wyznawca swobody twórczości i wróg wszelkiego w tej dziedzinie przymusu opowiada się za planowością środków a liberalizmem celów, uważając, że w naturalnej kolejności rzeczy i tak w sztuce ostaną się jedynie wartości istotne i dodatnie. Za przejściowe do „totalizmu" uznać należy stanowiska J. Brauna i St. Piaseckiego; choć w zasadzie również są oni zwolennikami liberalnego traktowania aktu twórczości, ale formułują już pewne sugestie (nacjonalistyczne), które przyświecać winny planowej akcji organizowania życia artystycznego. Najskrajniejszym w tej grupie jest L. Rogowski, który pisze, że artyści winni być „na żołdzie państwa" i „mieć obowiązek dążenia, by dać dzieła rdzennie polskie".

W grupie „realistów" przoduje St. Wiechowicz, który wnikliwie wykazuje znaczenie kultury dla siły i odporności narodu, podkreślając konieczność realizmu w tej dziedzinie. Wypowiedzi pozostałych uczestników (Szpinalski, Mycielski, Szeligowski) poświęcone są przeważnie problemom praktyczno organizacyjnym, jedynie Szeligowski zajmuje się moralną oceną zagadnienia, którą zresztą przeprowadza w sposób raczej tylko frazeologiczny („moralność i heroizm muzyka polskiego").

Jakież ogólne wnioski z ankiety? Są one oczywiste. Wszyscy zgadzamy się, że stan życia muzycznego w Polsce jest niewesoły i że wymaga lekarstwa w postaci planowego, przemyślanego działania, mającego na celu racjonalną organizację i rozbudowę naszej kultury muzycznej. Nie jest to jakiś „totalizm", to poprostu konieczna *racjonalizacja,* której żaden człowiek rozsądny przeciwstawiać się nie będzie. Jeśli zaś idzie o założenia ideowe, to również chyba oczywistym jest, że akt twórczości artystycznej musi być wolny, że o kierunku twórczości nie może decydować urząd czy okólnik, ale talent, sumienie i intuicja twórcy. Oczywiście — państwo może i po-

winno zwalczać te przejawy sztuki czy życia intelektualnego, które uważa za szkodliwe dla swoich celów, lecz nie wmawiając przytym w swych obywateli, że dokonywuje przez to również aktu artystycznego czy intelektualnego. Rozumiemy, że interes państwa wymaga czasem ukrócenia swawoli intelktualnej czy artystycznej i wtedy (tylko wtedy) gotowi jesteśmy temu się podporządkować. Natomiast stałe decydowanie o „kierunku" sztuki przez polityków czy urzędników to nieporozumienie, które prowadzi w prostej linii do — niszczenia sztuki. I dlatego nie będziemy szukać wzorów ani w Rosji, ani w obecnych Niemczech i odosobnione jest stanowisko L. Rogowskiego, który chce, aby wszyscy kompozytorzy pisali np. w gamie „słowiańskiej". Jeśli już mamy szukać przykładu za granicą, to wydaje się, że w Italii wynalezione zostało istotne „modus vivendi" pomiędzy planowością w organizacji życia muzycznego a swobodą twórczości. A w każdym razie tam należy szukać wzoru planowego, konsekwentnego, na wielką skalę prowadzonego rozbudowywania kultury muzycznej, które oby jak najprędzej rozpoczęło się w Polsce. Zamykamy naszą ankietę z przeświadczeniem, że nie poszła ona na marne, przygotowując choć w części materiał myślowy dla tej, czekającej nas pracy.

Jerzy Walldorf

MUZYKA FASZYSTOWSKIEJ ITALII

Trudno jest żyć artystom w dzisiejszych czasach. Nie dlatego, że ludzie o nich zapomnieli; może byłoby lepiej. Ale dlatego właśnie, że pamiętają — ci współcześni, zwariowani ludzie. W średniowieczu, poza morową zarazą i wojnami, nawiedzała ciemną Europę od czasu do czasu dziwna plaga, którą by nazwać można „paniką końca świata". Miasta i wsie obiegała raptem wieść, że określonego dnia ziemia zostanie spalona gniewem bożym. Ludność popadała w histerię, oczegując generalnej śmierci. — Charakterystyczną cechą tych momentów było jawienie się „proroków", z których każdy miał swoją formułę na ratowanie duszy i kaptował dla niej zwolenników tłomacząc, że wszystkie konkurencyjne są pomysłami diabła.

Dziś ziemia zdaje się być naprawdę bliska swego końca. Dotknięty obłąkaniem rodzaj ludzki wysila całą, przez stulecia nabytą mądrość, aby przygotować własną zgubę. Dniami i nocami fabryki świata produkują bomby, szrapnele, granaty. Któregoś dnia gniew boży zapali ukryty w żelazie proch i wszystko wyleci w powietrze. Tymczasem, zgodnie ze starą tradycją, pojawili się „prorocy". Zmodernizowani jedynie trochę: formuły religijne zastąpili — politycznymi. Ale ludziom nie zrobiło to różnicy. Z całym zapałem podzielili się na grupy fanatyków, wierzących głęboko, że świat można zbawić tylko przez komunizm, lub tylko przez totalizm, lub tylko przez demokrację. Politykowanie stało się usankcjonowanym obowiązkiem każdego. W tej dziedzinie o braku kompetencji mowy nie ma. Uważanoby za wysoce niewłaściwe, gdyby minister spraw zagranicznych zaczął szyć buty, lecz jest rzeczą normalną, jeśli cech szewców ogłasza protest przeciwko zaborczym tendencjom ościennego państwa, albo gdy zrzeszenie służących — zamiast obmyślać potrawy — redaguje manifest antybolszewicki.

„Prorocy" zagięli parol także na sztukę. Zasadę, według której sztuka mogła być tylko dobra albo zła — uchylono. W miejsce kryteriów estetycznych aplikuje się polityczne. Nie tak dawno dowiedzieliśmy się, że słynny kompozytor rosyjski Szostakowicz, pod naciskiem władz sowieckich (a wiemy co tam znaczy „nacisk") musiał uznać swoją dotychczasową modernistyczną twórczość za kontrrewolucyjną! W lecie bieżącego roku Kanclerz Hitler osobiście wyklął szereg kierunków awangardy niemieckiego malarstwa, żądając, aby tworzono tylko sztukę narodową tj. taką, która by przypadła do smaku jedynemu miarodajnemu krytykowi, jakim jest lud? W zmniejszonych proporcjach to samo dzieje się u nas. Kiedy zacząłem ostatnio, po moim powrocie z Italii, drukować na łamach tygodnika „Prosto z mostu" cykl artykułów poświęconych organizacji i propagandzie sztuki włoskiej ery faszyzmu, jeden z antyfaszystowskich brukowców zjechał mnie, nazywając „rodzimym totalniakiem". Ha, trudno! — Pocieszam się nadzieją, że jakiś brukowiec ze strony przeciwnej uzna mnie może za to godnym stanowiska wodza narodu.

Czyż naprawdę wszystko, co się dzieje w Italii musi być skończenie dobre lub skończenie złe tylko dlatego, że panuje tam faszyzm? Ustroje polityczne są tworzone przez ludzi i tak

jak ludzie, nie mogą być ideałami ani dobra ani zła. Przy tym ustrój, który w danych warunkach, na tle określonej psychiki narodu mógł by okazać się zgubnym, może — teoretycznie rzecz biorąc — w innych warunkach dać rezultaty pomyślne. I wreszcie... — specjalnie jeśli chodzi o Italię, ryzykownym jest wydawanie negatywnych sądów bez zbadania sprawy na miejscu, bo trudno zaprzeczyć, iż wśród europejskich dyktatorów, Mussolini, to jedyny inteligent z prawdziwego zdarzenia. A że minęło już piętnaście lat, jak włada Italią, więc mógł mieć czas na zrealizowanie wielu swych zamierzeń. Gdyby zaś — panowie antyfaszyści! — były one tylko głupimi zamierzeniami, to czyż Włochy nie rozleciałyby się dawno, miast uzyskać pozycję mocarstwa?

Przystąpmy więc spokojnie do omówienia życia muzycznego faszystowskiej Italii, nie w tym celu, żebyśmy — zachwyceni — mieli ubrać dyr. Zawistowskiego w czarną koszulę i obwołać dyktatorem, lecz aby pomyśleć, czy niektórych osiągnięć włoskich nie dałoby się skopiować ku pożytkowi naszego życia muzycznego. To wszystko!

Dla zachowania hierarchii powinienem rozpocząć od konserwatoriów włoskich, ale szkoda byłoby czasu, gdyż stoją one w przededniu zasadniczej reformy, której przyczyny są bardzo dla Italii charakterystyczne. Niewątpliwie dodatnim skutkiem istnienia ustroju totalnego jest, obserwowana w państwach gdzie on obowiązuje, sublimacja megalomanii indywidualnej obywateli w megalomanię narodową i wściekłą ambicję wywyższenia swego kraju za wszelką cenę i na wszystkich polach nad kraje inne. Zanalizowanie tego fenomenu socjologicznego wymagałoby osobnego studium, więc poprzestańmy na stwierdzeniu, że tak jest. Ambicje muzyczne Włochów zostały silnie zadraśnięte klęską poniesioną na ostatnim konkursie chopinowskim w Warszawie. Nie znieśliby jednak myśli o jakimś stałym poddaniu się, więc postanowili reformę, już, natychmiast! Ma być oparta na wzorach sowieckich, dać uczniom zupełną niezależność materialną i stałą inwigilację postępów ze strony profesorów, aby uzyskiwane wyniki były rzeczywiście maksymalne. Tak to konkurs w Warszawie przyczyni się do ulepszenia konserwatoriów... we Włoszech.

Jak już powiedziałem, Mussolini jest człowiekiem inteligentnym, zrozumiał więc łatwo, że w kraju, do którego historii wchodzi się przez sztukę, należy sztukę popierać. Wogóle do historii każdego kraju pewniej i na dłużej wchodzi się przez sztukę, niż politykę, o czym współcześni kandydaci na historyczne postacie zapominają. I znowu, nie naszą rzeczą jest badać, skąd Duce bierze na to pieniądze, ale przyznać trzeba, że nie skąpi. Roczna subwencja udzielana przez rząd włoski muzyce wynosi sześć milionów lirów, z czego dwa miliony idą na orkiestrę Augusteo a jeden na muzykę kameralną. Do tej sumy nie wchodzi subwencja opery La Scala, która dostaje extra milion lirów rocznie. Podstawą wszakże egzystencji muzyki w Italii jest mądry i prosty system następujących opłat: każdy abonent radia płaci specjalnie jednego lira rocznie na rzecz orkiestr symfonicznych a od każdego biletu kinowego ściąga się 2% na budżety oper. Wiele już lat artyści całego świata biadolą nad upadkiem sztuki spowodowanym konkurencją radia, kina i t. p. Czyż system włoski nie jest idealnym rozwiązaniem problemu? — Chcecie łatwych rozrywek? Dobrze, będziecie je mieli, ale... złóżcie przy tym małą daninę sztuce! Co do mnie, proponowałbym jeszcze ściąganie analogicznych opłat z amatorów najgroźniejszej dla postępu kultury zabawy: imprez sportowych. System włoski w swej prostocie jest „jajkiem Kolumba", które, niestety, czeka w Polsce ciągle na swoją kurę.

Tak się przedstawia popieranie oficjalnej muzyki w Italii Ciekawszą jednak rzeczą są wysiłki faszyzmu, mające na celu wychowanie muzyce jej przyszłych odbiorców, t. j. propaganda wśród szerokich mas. Bazą tej akcji jest instytucja „Dopolavoro" (w dosłownym tłomaczeniu: „Po pracy"), zajmująca się dostarczaniem pracującej ludności takich rozrywek, które by — bawiąc po pracy — równocześnie — podnosiły jej kulturę. Wśród wielu innych sekcyj „Dopolavoro" istnieje także sekcja muzyki. Oto jej działy: „Wozy Tespisa" liryczne, spektakle liryczne, koncerty w fabrykach, organizacja zespołów amatorskich, chóry, zespoły objazdowe.

Przyjrzyjmy się im po kolei:

„Wozy Tespisa" liryczne, to wędrowne opery, przemierzające Italię od końca do końca. Dla zapewnienia poziomu i sprawności przedstawieniom „Wozy" są wyposażone w ultra-nowoczesne urządzenia. Poszczególny „Wóz Tespisa" czyli kompa-

nia operowa, ma do dyspozycji osiem kolosalnych furgonów automobilowych, na których transportuje się cały teatr, począwszy od części konstrukcyjnych sceny i widowni, skończywszy na dekoracjach, instalacji świetlnej, kostiumiarniach, fryzjerniach i aktorach. Oczywiście wielkość tych teatrów daleko odbiegła od włóczących się dawniej po Italii bud aktorskich. Scena dzisiejszego „Wozu" ma 27 metrów szerokości i 18½ — głębokości. Widownia obliczona jest na trzy do dziesięciu tysięcy miejsc. Konstrukcja sceny i widowni oparta została na lekkich, łatwych w montowaniu rurach metalowych. Funkcjonowanie techniczne „Wozów", po siedmiu latach praktyki doszło do takiej doskonałości, że po zajechaniu furgonami rano na plac jakiegoś prowincjonalnego miasteczka, wieczorem daje się przedstawienie w zmontowanym od podstaw teatrze, aby tejże nocy jechać dalej.

Skład personalny „Wozu" łącznie z artystami wynosi przeciętnie 350 osób. Naturalnie do tak postawionych imprez nie angażuje się bylejakich artystów. W operach „Wozów" śpiewają wszyscy najwięksi włoscy śpiewacy i śpiewaczki, począwszy od znanych Warszawie: Toti dal Monte i Beniamino Gigli. — A teraz fragment statystyki: w roku 1934 jedna z kompanii „Wozów Tespisa" dla uczczenia stulecia Belliniego wystawiła „Normę". Dano 25 przedstawień w tyluż miastach i miasteczkach prowincji włoskiej, przy frekwencji 125.000 osób.

„Dopolavoro" jest jednak zdania, że „Wozy Tespisa" nie wystarczały dla propagandy opery w Italii. Celem uzupełnienia stworzono dział „spektaklów lirycznych", którego zadaniem jest rezerwowanie wyłącznie dla członków organizacji paru wieczorów na sezon w stałych teatrach operowych, jak: Reale w Rzymie, Carlo Felice w Genui, la Scala w Mediolanie, S. Carlo w Neapolu i t. d.

Obok szerzenia kultury operowej, „Dopolavoro" podjęło się o wiele trudniejszego zadania—przygotowania podstaw dla przyszłej kultury symfonicznej mas. Trzeba zważyć, że kultura ta nie istniała dotychczas w Italii. Niemcy mają za sobą całe stulecie symfoniczne, Włosi tylko i wyłącznie prawie — operę. Zamiast tworzyć orkiestry i czekać aż ludzie przyjdą, „Dopolavoro" ze zwykłym dla faszyzmu tupetem postąpiło wręcz odwrotnie: zespoły symfoniczne wysłało na poszukiwanie mas. Jeżdżą więc od wsi do wsi, grają rolnikom, a żeby i robotników

nie zostawić na uboczu, koncertują wprost w halach fabrycznych, otoczone zasmarowanymi, brudnymi, ale wdzięcznymi słuchaczami. Naturalnie programy nie są wyszukane. Możnaby je nazwać „przemytniczymi". Między szereg popularnych banałów, wsadza się cichaczem coś z prawdziwej muzyki, nie wyłączając nowoczesnej. Ludzie słuchają. Chwilowo bez entuzjazmu, ale pewnie kiedyś zasmakują.

Dalszą, równie cenną działalność ujawnia „Dopolavoro" na polu popierania zespołów amatorskich. Celem tej działalności jest przede wszystkim rozbudzenie w ludzie zamiłowania do folkloru, tworzenie zbiorów pieśni ludowej i ludowych, ginących dziś instrumentów. Dla ożywienia tej etnofonicznej działalności robione są częste interregionalne konkursy.

Wreszcie niezmordowane „Dopolavoro" chciałoby mieć chóry. Chciałoby, ale... nie może. Zarówno temperament włoski, jak i klimat spowodowały, że mieszkańcy czarującego półwyspu są do głębi indywidualistami. Największy hołd geniuszowi Mussoliniego należy się może za to, że potrafił utworzyć z nich społeczeństwo karne w życiu publicznym. Ale dyscyplina owa kończy się tam, gdzie się zaczyna sztuka. Włoch śpiewa najlepiej solo. Jeszcze nie źle idzie w duetach, trio, kwartetach aż do oktetów włącznie; jednym słowem tam, gdzie śpiewak ma do dyspozycji własną partię, by wykazać swój artyzm. Chóry, to już co innego — człowiek staje się numerem, a zarozumiały Włoch tego nie lubi. Jeśli by sądzić po chórach o włoskiej dyscyplinie, dojść trzeba by było do raczej smutnych wniosków. Ale, jak wiemy, Abisynii nie zdobywali chórzyści.

Na zakończenie zróbmy sobie małe dodawanie. A więc: „Dopolavoro" rozporządza ogółem przeszło trzema tysiącami zespołów muzycznych, które dały w zeszłym roku 57.000 koncertów.

Piętnaście lat rządów faszyzmu w Italii doprowadziło konsekwentnie do tego, że dziś partia faszystowska stała się synonimem społeczeństwa. Należą do niej wszyscy którzy jakąkolwiek rolę w życiu społecznym chcą odgrywać. Muszą więc należeć i artyści. Dla porządku zaszeregowano ich do osobnej hierarchicznej drabinki. Pierwszy jej szczebel to syndykaty prowincjonalne, łączące się w Konfederacji Artystów, podległej

Ministerstwu Korporacyj, które znowu słucha dyrektyw najwyższej władzy o charakterze doradczym, a nie administracyjnym: Rady Narodowej Korporacyj. Partia gra w stosunku do artysty, a w naszym wypadku do muzyka jak najszerzej pojętą rolę mecenasa. Dba o jego zasoby materialne, o wydawnictwo partytur, o urządzanie koncertów, propagandę dzieł komponowanych i t. d. i t. d. Wzamian żąda niewiele: formalnej przynależności do reżimu i noszenie w butonierce odznaki faszystowskiej. To chyba wszystko... A jednak, przyjdzie nam zastanowić się niżej, czy i te wymogi nie są zbyt duże; chodzi o artystów.

Trzeba przyznać na korzyść faszyzmowi, a raczej samemu Mussoliniemu, że nie usiłuje on wywierać żadnej presji w dziedzinie zagadnień estetycznych. Chce tylko sztuki, która by swą wielkością dała świadectwo epoce, lecz wszystko mu jedno, jak się będzie dziś nazywała i jaki będzie jej program. Kwestie owe pozostawia artystom. Dlatego we Włoszech nie ma, dzięki Bogu, żadnych problemów „muzyki narodowej" czy „faszystowskiej", ani też walk z awangardą.

Nie chciałbym tu pominąć milczeniem rozkrzyczanej po Europie przez antyfaszystów sprawy Toscaniniego, będącej — ich zdaniem — dowodem tyranii reżimu w dziedzinie sztuki. Opowiadał mi o niej Alfred Casella, typ par excellence europejskiego artysty, kttóry — jestem przekonany — nie mówiłby raczej nic, gdyby w aferze wielkiego dyrygenta tkwiły jakieś kompromitujące elementy. Oto, jak się ona przedstawia:

Toscanini jeszcze za czasu swego pobytu w kraju znany był jako antyfaszysta, wszyscy o tym wiedzieli. Nie chciał dyrygować hymnem Giovinezza, więc nie dyrygował — nikt go nie zmuszał. Pewnego razu jednak miał prowadzić oficjalny koncert, na którym zapowiedzieli swą obecność dwaj ministrowie. Bez hymnu nie mogło się obyć. Organizatorzy do ostatniej chwili prosili Toscaniniego, aby zrobił wyjątek i raz dyrygował Giovinezzą. Uparł się, że nie. Zakrawało na skandal. Wtedy rząd tak daleko posunął swą ustępliwość, iż ministrowie wymówiwszy się pilną konferencją nie przyszli. Ale po skończonym koncercie i zwykłych aplauzach, kiedy dyrygent wychodził na ulicę, rzuciło się nań paru wyrostków i spoliczkowało go. Oczywiście były to jakieś łobuzy, działające na własną rękę. Czyn ich spotkał się z ogólnym potępieniem. Toscanini jednak obra-

żony śmiertelnie, wyjechał za granicę i klnie odtąd podwójnie na faszyzm, nie chcąc wracać. A mógłby! — Duce uważa go mimo wszystko za tak wielkiego artystę, że teraz, zupełnie ostatnio, kiedy dyrygent zażądał na festival do Austrii trzech solistów zakontraktowanych w Italii — polecił osobiście rozwiązać kontrakty, aby mogli zadość uczynić fantazji nieubłaganego przeciwnika faszyzmu — Toscaniniego.

Przejdźmy teraz do współczesnych włoskich kompozytorów. Podzielić by ich można na dwie generacje: starszą, do której należą Casella, Pizzetti, Malipiero i młodszą z nazwiskami: Dallapiccola, Petrassi, Salviucci (zmarły niedawno w 29 roku życia), Nielsen i Nino Rota na czele. Twórczość tych kompozytorów możnaby ogólnie nazwać antyromantyczną. Kanony jej to, w nawiązaniu do klasyków — rygoryzm formalny i dalej: politonalizm, polifoniczność oraz linearność bez zaniedbania wszakże roli harmonii. Rzeczą charakterystyczną dla Italii jest brak wpływów schönbergowskiego atonalizmu. I o tej sprawie rozmawiałem z Casellą.

— Widzi Pan — powiedział mi — można rozumieć, podziwiać Schönberga, ale nie zachwycać się nim. To wspaniała, lecz jakże sucha matematyka. Czuje się, że ten człowiek i jego uczniowie tworzyli, nie licząc na słuchaczy. A jednak... liczyć na nich trzeba. Piękno dzieła wiąże się nierozłącznie z jego korespondywnością, ze zdolnością dotarcia do wrażliwości odbiorcy. Tak długo, jak długo ludzie nie powiedzą o dziele sztuki, że jest piękne — nie ma ono, z ludzkiego punktu widzenia, charakteru dzieła sztuki. Geniusze twórczy są przeważnie tymi nieszczęśliwcami, którzy wyprzedzają swoją epokę, czasami o wiek, a czasami o więcej... Wtedy jednak kiedy tworzą liczą na popularność u odbiorców, którzy się będą rodzili po ich śmierci. I dopinają swego. Na tym polega geniusz. Zawieszony w abstrakcji atonalizm wyłącza ze swych obliczeń człowieka. My, Włosi, jesteśmy zbyt głęboko ludźmi, dlatego atonalistami nie możemy być. Naturalnie nie znaczy to, abyśmy mieli gonić za popularnością Mascagnich czy Kiepurów. Naszą dewizą są słowa z listu Mozarta do ojca: „Nie myślę zupełnie starać się o uznanie osłów i ignorantów. Tym niemniej jednak usiłuję w mojej sztuce być możliwie jak najjaśniejszym i zrozumiałym dla wszystkich".

Muzycy polscy, którzy byli na tegorocznym festivalu w We-

necji, mogli stwierdzić, że poziom kompozycji włoskiej jest naogół wysoki. Ale tylko o poziomie mówić można. Wielkich talentów w Italii i to we wszystkich dziedzinach sztuki — brak. Dużo myślałem na ten temat, aż wreszcie doszedłem do wniosku, że jednak winę za to ponosi, mimo całą dobrą wolę, faszyzm. Ze wszystkich ustrojów totalnych, faszyzm niewątpliwie najliberalniej traktuje artystów, ograniczając swoje wymagania do formalnego zaszeregowania ich w ramy partii. Jednak pamiętać musimy, że geniusz z natury swej jest istotą aspołeczną, jest tym dziwakiem, którego zaszeregować nigdzie nie można. Dla geniusza mały zielony znaczek w butonierce może być psychiczną obrożą nieznośniejszą od tej obróżki z bajki, której przyjęcia odmówił wilk mimo wszystkie pokusy statecznego życia, zachwalane mu przez psa. Faszyzm daje artystom świetne warunki egzystencji, lepsze niż w jakimkolwiek innym kraju Europy. Daje, lecz i zmusza do przyjęcia ich! Geniusz zaś nawet takiego przymusu nie znosi, a często pokonywanie trudności życiowych jest dlań jednym z niezbędnych impulsów twórczych, którego mu odbierać nie wolno. W Italii tymczasem istnieją jedynie dwie ewentualności: albo zupełny dobrobyt w ramach partii albo wykluczenie poza nawias społeczeństwa. Myślę czasami, że kto wie, czy gdzieś na pograniczu znormalizowanego, kwitnącego społeczeństwa Italii, nie wegetują w atmosferze niezrozumienia i pogardy genialne, marnujące się talenty, które dawałyby Włochom wielką sztukę, gdyby artystom tamtejszym... było gorzej. Organizacja sztuki włoskiej dopiero wtedy zbliży się do ideału, kiedy potrafi wybić w ramach ustroju jakąś chociażby pozorną furtkę ucieczki dla genialnych indywidualistów, ucieczki od zaszeregowania, przymusowego dobrobytu, powszechnego zdrowia i normalności.

Pewien subtelny włoski myśliciel i esteta przedstawił mi tę sprawę z innego punktu widzenia.

— Sztuka — mówił — reaguje bardzo powolnie na wstrząsy społeczne. Formalna zmiana ustroju społecznego jest zaledwie przygotowaniem do długotrwałego procesu duchowego, który kiedyś stanie się odpowiednikiem nowego ustroju. Niech Pan pomyśli, że wielka rewolucja francuska znalazła oddźwięk w sztuce dopiero w impresjonizmie. Tak jak sankiuloci burzyli Bastylię, burzył zwycięski kolor pseudoklasyczne formuły malarstwa, a barwa dźwiękowa tradycyjną harmonię muzyczną,

lecz ile lat później!... Podobnie będzie z faszyzmem. Dopiero, kiedy ustrój ten przeniknie w psychikę narodu i stanie się dla przyszłych pokoleń czymś tak normalnym, jak dla nas była demokracja, dopiero wtedy zrodzi się nowa wrażliwość artystyczna, nowa estetyka i nowa wielka twórczość, którą będzie można nazwać „sztuką epoki faszyzmu".

Może i ma rację... — Czekajmy więc!

Feliks Kętski.

ANTONI RUTKOWSKI.

Zapomniany kompozytor polski.

W epoce pomoniuszkowskiej na horyzoncie sztuki polskiej pojawił się szereg wybitnych kompozytorów, jak: Aleksander Zarzycki, Henryk Wieniawski, Władysław Żeleński i młodszych od nich: Juliusz Zarębski i Zygmunt Noskowski. Z ich twórczością łączy się twórczość kilku bardzo utalentowanych kompozytorów z młodszej generacji (Paderewski, Pankiewicz i inni). Jednym z nich był — mało dzisiaj znany — Antoni Rutkowski, którego zbyt krótka, bo dziesięcioletnia zaledwie działalność kompozytorska, przypadająca na lata 1876 — 1886, nie pozwoliła na pełny rozwój jego talentu. Mimo to jednak pozostawił on po sobie wiele wartościowych utworów, zwłaszcza z zakresu muzyki kameralnej.

Jest to charakterystyczne, że w ostatnim dwudziestopięcioleciu napisane, nie tylko ogólne, większe leksykony polskie, lecz i dzieła o specjalnym charakterze, traktujące historię muzyki polskiej, pominęły Rutkowskiego i jego twórczość. Tym dziwniejszym się to wydaje, że uwzględnione natomiast zostały nazwiska tych kompozytorów, którzy poza swą przeciętnością i niezaradnym dyletantyzmem nic nie wnieśli do sztuki polskiej (np. Emanuel Kania). Nawiasem mówiąc, smutny ten objaw w naszym piśmiennictwie muzycznym nie jest odosobnionym faktem.

Powracając do Antoniego Rutkowskiego, pragnę wydobyć go z niepamięci i choć w krótkości omówić życie i twórczość tego niesłusznie zapomnianego kompozytora, który przy dłuższym życiu i sprzyjających warunkach życiowych byłby ziścił pokładane w nim nadzieje; podstawą zaś do tego twierdzenia są jego w spuściźnie nam zostawione dzieła, nacechowane prawdziwym talentem artysty.

Antoni Wincenty Rutkowski urodził się dnia 21 stycznia 1859 r., w Warszawie przy ul. Długiej nr. 51. Był on synem Jana, skromnego oficjalisty na posadzie rządowej i Julii z Krygierów. Otrzymawszy wykształcenie szkoły elementarnej niemiecko - katolickiej przy kościele św. Ducha, dzisięcioletni chłopiec przyjęty został w poczet uczniów stypendystów Warszawskiego Instytutu Muzyczngo.

Warto na tym miejscu przytoczyć w całości list, znajdujący się w aktach archiwalnych Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Treść powyższego jest następująca:

19 październik 69.

Szanowny Dyrektorze!

Oddawca niniejszego dla którego miłośnicy muzyki złożyli się na roczne stypendium (r. 50) w Konserwatorium Muzycznem Warszawskiem, jest 10-letni chłopczyna, ale grający już Szopenows... (nieczytelne).

Rozumie się, nie ma on żadnej szkoły, ale zato posiada dar Boży, to jest talent; Chciej więc Szanowny Dyrektorze przyjąć go w poczet swoich uczniów stypendystów i zarazem wskazać mi, co mam zrobić z pieniędzmi, które na moje ręce złożono.

Łącząc wyrazy poważania
zostaję z uszanowaniem

(podpis nieczytelny).

Postępy w muzyce czynił Rutkowski szybkie, czego dowodem były słowa Moniuszki, który — jako jego nauczyciel harmonii — niejednokrotnie mawiał: „to mój najlepszy harmonista". Niepospolite przymioty chłopca zwróciły uwagę zarówno nauczycieli ówczesnego Instytutu muzycznego, jak i kolegów. Wśród tych ostatnich znalazł się młodziutki Ignacy Jan Paderewski.

„Wątły on był, chorowity — pisał Paderewski o Rutkowskim [1]) — lecz zdolny niezwykle, pilny nad siły, a dojrzałością umysłu i czystością serca wyróżniał się bardzo od swych rówieśników.

Przylgnąłem do niego odrazu i zaprzyjaźniliśmy się. Patrzałem na to biedne życie zbliska, bywałem, że się tak wysłowię, świadkiem chłopięcych marzeń i zawodów i nieraz ze zdumieniem zadawałem sobie pytanie: skąd się bierze tyle zapału, tyle pragnień wyższych, tyle artystycznych porywów w zbiedzonym, czternastoletnim chłopaku, który często po całych nocach kopiował nuty, by ubogiej a licznej rodzinie przyjść z pomocą?... W miarę jakeśmy rośli i dojrzewali coraz bardziej uczyłem się cenić talent artysty i serce człowieka, coraz bardziej zacieśniał się węzeł serdecznej przyjaźni naszej, która, jak większość pięknych rzeczy na świecie, powstała szybko by prztrwać długo".

Miara zaufania i wiara w talent Rutkowskiego na terenie Instytutu była dla niego bodźcem do dalszej pracy i zwalczania trudności. Następca serdecznie opłakiwanego Stanisława Moniuszki, zmarłego w r. 1872, Włady-

---

[1]) „Antoni Rutkowski (wspomnienie pośmiertne)" Echo Muz. i Teatr., nr. 168, z dn. 18 grudnia 1886 r.

sław Żeleński — jako profesor wyższej teorii i kompozycji — również pokładał wielkie nadzieje w swym utalentowanym uczniu. Po gruntownym uzupełnieniu i opanowaniu nauk wstępnych i poprzedzających kontrapunkt, Rutkowski w dalszym ciągu ze swą drobiazgową sumiennością i systematycznością studiował — przeważnie im się poświęcając — formy kontrapunktyczne. Wynikiem tej pracy była opinia Żeleńskiego, głosząca o nim jako o najlepszym kontrapunkciście.

Jednocześnie z naukami teoretycznymi młody artysta uczył się gry fortepianowej pod kierunkiem prof. Juliusza Janothy. I tu, dzięki swej pracy, wytrwałości i umiłowaniu sztuki, zaskarbił sobie życzliwość nauczyciela, który widząc zapał i uzdolnienie ucznia, zwrócił nań uwagę, kładąc nacisk w nauce nie tylko na szczegóły technicznego wykonania, ale i na styl danego dzieła i jego wewnętrzne wartości.

Tym ściśle określonym szlakiem płynęło chłopcu życie w Warszawie. Nadszedł wreszcie rok 1876, a z nim ostateczny termin ukończenia Instytutu muzycznego. W krótkim czasie po ukończeniu nauk, Rutkowski powołany został przez Instytut muzyczny w Warszawie na stanowisko nauczyciela fortepianu (klasy niższej i średniej). I na tej placówce pozostał do śmierci, t. j. do dnia 14 grudnia 1886 r.

W ciągu dziesięciu lat pedagogicznej swej pracy, wkładając w obowiązek nauczania nadzwyczajną pilność, sumienność i skrupulatność, oraz oddając się całkowicie uczniom, otaczany był ogólną sympatią i szacunkiem. W ten sposób pojęte i wykonywane obowiązki — być może — nadmiernie zaciążyły na Rutkowskim, którego wątły organizm nie mógł sprostać dynamice jego pracy.

Jako widoma oznaka pracy pedagogicznej Rutkowskiego pozostała „Szkoła techniki fortepianowej", opracowana wspólnie z Aleksandrem Różyckim. Szkoła ta, składająca się z dwóch części, przedstawia mnóstwo wzorów i ćwiczeń w zakresie techniki, i choć dziś już przestarzała, jednak w wykształceniu minionych pokoleń odegrała niewątpliwie wybitną rolę.

Poza tym zajęciami ani na chwilę nie przestawał Rutkowski zajmować się pracą kompozytorską. Już w niedługim czasie po ukończeniu studiów w Instytucie muzycznym, napisał Trio w czterech częściach na fortepian, skrzypce i wiolonczelę; następnie skomponował kwartet smyczkowy, oraz szereg utworów na fortepian, z których Etiuda F-dur nr. 2 i Kartka z albumu (drukowana w Echu muz.) zasługują na wyróżnienie.

Młody kompozytor doskonale zdawał sobie sprawę, że jakkolwiek wykształcenie muzyczne w zakresie kompozycji, które odebrał w Instytucie, dało mu pewne podstawy, było jednak nie wystarczające. Dla wyrobienia się całkowicie na większą skalę brakowało mu przede wszystkim wszechstronnego, metodycznie fachowego wykształcenia. Toteż jedynym jego pragnieniem było dalsze doskonalenie się w sztuce i zdobycie możności czerpania coraz głębszych, bogatszych źródeł wiedzy.

Nadeszła wreszcie okazja do urzeczywistnienia marzeń Rutkowskiego. Wydarzeniem pierwszorzędnego znaczenia w świecie artystycznym Warszawy był koncert Zygmunta Noskowskiego, który odbył się w listopa-

dzie 1880 r. W tym mniej więcej czasie, Noskowski, uczeń Fryderyka Kiela, znanego pedagoga berlińskiego, zrzekł się stanowiska dyrektora towarzystwa śpiewaczego „Bodan" w Konstancji, aby w r. 1881 objąć kierownictwo artystyczne w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

Jako kompozytor i teoretyk o wielkiej wiedzy muzycznej cieszył się on już wówczas dobrą a zasłużoną opinią u muzyków warszawskich. Dla Rutkowskiego stało się to punktem wyjścia do dalszych studiów. Ucieszony, skorzystał z osiedlenia się Noskowskiego w Warszawie, i pod kierunkiem jego oddał się nauce kompozycji, która trwała przeszło dwa lata.

Zupełne opanowanie techniki kompozytorskiej pozwoliło Rutkowskiemu wystąpić z szeregiem utworów posiadających już widoczną cechę dojrzałości. Zarówno utwory kameralne (np. sonata na fortepian i skrzypce, lub wariacje na kwartet smyczkowy), jak i dzieła fortepianowe i wokalne, powstałe w czasie i po studiach u Noskowskiego, przedstawiają obok wyrazistych tematów nieustającą dążność do wyszukiwania efektów harmonicznych i kolorystycznych, umiejętność wywoływania nastroju a przede wszystkim jasną i przejrzystą formę.

Wspomniana sonata na fortepian i skrzypce, złożona z czterech części, stanowi całość dobrze pomyślaną. Pierwsza jej część zaznacza się śmiałą i bogatą harmonią, przeważnie dysonansową, co na ową epokę było do pewnego stopnia nowatorstwem. W stosunku do andante sonaty odczuwa się pewne zahamowanie inwencji Rutkowskiego, zbyt żywe bowiem reminiscencje Wagnera (scena usypiania Brunhildy w „Walkirii") skrępowały wyobraźnię twórczą kompozytora. Za to dwie ostatnie części, t. j. intermezzo i finał, odznaczają się oryginalnością oraz zaletami dobrej faktury kompozytorskiej.

O wariacjach na kwartet smyczkowy pisał J. Kleczyński w „Echu Muz." (z dn. 1 marca 1882 r., nr. 5, str. 36):

„Na wieczorze środowym Tow. Muz. w dniu 15 lutego, wykonano wariacje na kwartet smyczkowy, napisane na temat własny przez p. A. Rutkowskiego. Kompozycja to poważnego zakresu i na uwagę zasługuje. Temat rozpoczynający się przez skrzypce pierwsze i altówkę unisono (w tonie C) bardzo jest szlachetny i przejmujący. Oczywiście temat szczęśliwy, to pierwszy warunek dobrych wariacyj. Jakoż z liczby 10 wariacyj (grano z nich 7 czy 8) niema ani jednej, którąby tak pomysłem, jak i przeprowadzeniem nie odznaczała się. Forma kanoniczna wariacyj 2 i 3 wielce jest zajmująca. Czwarta w tonie C-dur odznacza się szlachetną śpiewnością. Siódma w tempie poloneza, lubo wpada w bardziej znany charakter, dobrze i interesująco odskakuje od innych. Wariacja 9 Lento jest prześliczna i dużo ma uczucia. Finał dobry".

Do tego samego typu należą wariacje C-dur na fortepian, składające się z tematu o subtelnym rysunku melodycznym, szesnastu wariacyj, odznaczających się bogactwem fantazji w ich opracowaniu i cody.

Pierwiastek nastrojowy znamionuje fortepianowe kompozycje Rutkowskiego. Niektóre z nich są jakby programowymi poematami, jak np. „Chant

du soir'" i „Murmure du ruisseau", opus 9, które kompozytor poświęcił swej żonie [2]).

Do najlepszych jednak utworów Rutkowskiego niewątpliwie należy natchnione dzieło, napisane na krótko przed śmiercią kompozytora. Są to wariacje cis-moll na fortepian. „Słyszałem je kilkakrotnie — pisał I. J. Paderewski — niedługo nawet przed zgonem grał mi je autor, i nie zapomnę nigdy wrażenia, jakie one na mnie sprawiły. Temat prosty, śliczny, opracowanie głębokie, barwne, bogate, układ fortepianowy zręczny, wygodny, całość owiana tchnieniem jakiejś smętnej poezji... Małe to arcydzieło! Niestety. Była to już ostatnia, praca dokonana niemal na łożu cierpień, ostatni wysiłek młodzieńczego ducha, ostatnie pożegnanie ukochanej sztuki..."

Osobną kartę w twórczości Rutkowskiego zajmują jego pieśni solowe i chóralne. Nie napisał ich wiele; z tych zaś jedne więcej, drugie mniej są natchnione, większość jednakże przemawia siłą pomysłów szczerych i pięknych. Udatnym bardzo utworem w zakresie muzyki chóralnej jest „Letni wieczór" A-dur, odznaczony w r. 1885 trzecią nagrodą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Do tej kategorii zaliczyć trzeba pieśni „Mój kwiatku" i Pieśń zimowa". Pieśń „Drapieżne ptaszę" As-dur, słowa W. L. Anczyca, na jeden głos z tow. fortepianu, bardzo w swoim czasie rozpowszechniona, zasługuje również na wyróżnienie.

Twórczość Antoniego Rutkowskiego stanowi dziesięcioletni okres pracy kompozytorskiej, pracy cichej i sumiennej, dążącej stale i wytrwale do doskonałośc artystycznej, pracy nacechowanej szczerą miłością dla sztuki rodzimej.

SPRAWOZDANIA

Waleria Pałczyńska: Gerolamo Frescobaldi, organista (1583—1643), Łódź 1937, str. 100.

Kto zna bardzo wartościową monografię włoską L. Rongi o G. Frescobaldim (Torino 1930), ten nie bez pewnego zainteresowania przeczyta także pracę W. Pałczyńskiej, poświęconą temu największemu organiście i organowemu kompozytorowi Włoch.

Pracę swą rozpoczęła autorka od rozdziału poświęconego włoskiej muzyce organowej przed Frescobaldim, w którym dała krótki zarys historyczny rozwoju form muzyki organowej od początku XVI wieku, zgodny ze znanymi skąd inąd poglądami w nauce. Z kolei w następnym rozdziale przedstawiła autorka życie G. Frescobaldiego, w dalszych zajęła się omówieniem twórczości jego według kolejności ukazywania się jego poszczególnych dzieł (z zupełnym jednak pominięciem jego muzyki poza organowej). Krótkie ogólnikowe „zakończenie" oraz „Spis dzieł" G. Frescobaldiego kończą pracę autorki.

---

[2]) W r. 1884 Rutkowski ożenił się z Zofią Hlebowiczówną.

Praca autorki sprawia pierwsze wrażenie naogół korzystne, zwłaszcza pod względem dość rzeczowego traktowania przedmiotu, popartego wcale licznymi analizami poszczególnych dzieł, mniej lub więcej dokładnymi oraz sporą liczbą przykładów nutowych.

Zwracają uwagę tylko niektóre usterki, jeśli chodzi o naukową stronę poglądów w pracy, jak m. in. nieścisłe twierdzenie autorki (str. 45), że „kancona opiera się na symetrycznej budowie fugi", gdyż conajwyżej w tych czasach mogła mieć ona m in. tylko formę fugata. Na str. 43, zam.: „W drugiej części (28—54 taktu sc. ricescaru IV z 1615 r.) temat zmieniony chromatycznie, występuje... „ma być chyba tak: „W drugiej części (28—54 taktu) występuje tetrachordowy kontrtemat chromatyczny, temat dawny zaś występuje..." (por. Ronga, str. 79). Przykł. nutowy nr. 25 nie jest bynajmniej przykładem „delikatnych zmian rytmicznych" lecz tylko pisowni ekspresyjnego legata, przy czym brak w trzecim takcie oryginalnych łuków (por. Ronga, str. 104).

Znacznie gorzej zaś przedstawia się sprawa używanej terminologii i stylu autorki.

W sposób dziwny posługuje się stale autorka w miejsce przyjętego w języku polskim słowa: ricercar — jego włoską formą „ricercare" lub nawet błędnie sc. w l. poj. „ricercari" (por. str. 42, 43) i to w rodzaju żeńskim, gdy przecież w języku włoskim słowo to posiada rodzaj męski. Nie znana jest też ani w j. polskim ani włoskim forma „capriccie" w l. mn. (str. 57, 97). Pewna jednolitość w pisowni tytułów rozdziałów, tj. albo w terminologii włoskiej oryginalnej albo w tłumaczeniu polskim, byłaby również bardzo pożądana.

W jednej z recenzyj o książce Pałczyńskiej można było czytać pochwały na temat świetnego „gallijskiego" stylu („lekkości") autorki. Trudno o większe nieporozumienie, jak może zaświadczyć choćby kilka dowolnych „próbek" z tego zakresu (bo zbyt wielką liczbę przykładów możnaby przytoczyć), rojących się wprost od kardynalnych błędów stylistyczno-gramatycznych. Na str. 37 czytamy np.: „Frescobaldi w fantazjach tkwi jeszcze formalnie i technicznie głęboko w tradycji pozostawioną (!) mu przez szkołę wenecką", lub str. 86: „Przerywa nastrój religijny kompozytor dwoma capricciami, umieszczone (!) na końcu zbioru", lub na str. 55: „...chciaż ulubioną formę pawanę (!)... Frescobaldi nie uprawia" i wiele tp. (m. in. str. 37, 49, 51, 69, 75 itd).

Wadliwa interpunkcja wzgl. nieprzestrzeganie jej ciążą również bardzo na stylu autorki i powodują trudności w zrozumieniu tekstu, np. str. 59: „Już sama nazwa capriccia wskazuje na wielką swobodę formalną i wyzwolenie się spod wpływu scholastycznego doktrynerstwa, capriccio jest dalszym rozwojem formy fantazji i ricercar, na nich też Frescobaldi próbował swe siły(!), między tymi formami a capricciami mamy jednak pierwszą księgę tokkat, gdzie Frescobaldi zyskał na doświadczeniu operowania nowymi środkami technicznymi i formalnymi". (Por. nadto m. in. str. 25 u dołu, 84, 87 itp).

Odnośnie do korekty jest ona tak niedbała, że może być chyba jej

wzorem „klasycznym". Ograniczymy się do sprostowania tylko niektórych najważniejszych błędów: w przykł. nut. nr. 4 t. 5. brak w tenorze całej nuty d_1; w przykł. nut. nr. 9. w tenorze brak kropek przy nutach; str. 35, 5 w. od góry zam. „W drugiej fantazji..." ma być „W drugiej części tej fantazji..." (sc. 7-mej); str. 44,4 w. od dołu zam.: „W pierwszych 50 taktach..." ma być „W pierwszych 15 taktach..."; str. 88, 13 w. od dołu, zam.: „Inne trzy per l'elevazione" ma być: „Inne dwie..."; str. 95, w 19 od dołu wykreślić i ma być: Jedyny egzemplarz w Bolognii, w Biblioteca..."; w. 11 od dołu zam. „2 serie" ma być: „2 arie" itd.

Na koniec trzeba jeszcze *najważniejszą* rzecz poruszyć, tj. kwestję *samodzielności* autorki w opracowaniu przedmiotu w stosunku do znanej literatury naukowej o Frescobaldim. Praca sprawia wrażenie naukowego studium, opartego — jakby wynikało z podanej bibliografii — na przestudiowaniu obszerniejszej literatury. Z cytowanych jednak w bibliografii 20 książek tylko jedna szczególnie, a to wspomniana już monografia Rongi była głównym źródłem wiedzy autorki. Coprawda autorka we wstępie bynajmniej *nie wspomina*, jakoby świadomie opierała się na książce Rongi, a w toku pracy tylko... mimochodem wspomina o niej: raz powołując się na termin techniczny użyty przez Rongę (str. 36), drugim razem zapowiadając bardzo ogólnikowo i wymijająco — nb. tylko w rozdz. zatytułowanym „Ricercari (1615)": „Przy analizie będziemy trzymali się klasyfikacji, jaką stosowali Seiffert i Ronga" (str. 41), poza tym zresztą nie cytuje już wogóle Rongi. Tymczasem nie chodzi tu tylko o „klasyfikację", lecz o stosunek treściowy.

Identyczny układ treści w obu książkach, poza rozdziałami u Rongi, poświęconymi twórczości pozaorganowej Frescobaldiego, już wskazuje na ścisły związek między nimi. Ronga jednak w znacznie silniejszym stopniu „inspirował" pracę autorki. Pomijając słabsze reminiscencje w rozdziale początkowym i w „Zakończeniu", spotykamy się poza tym we *wszystkich* innych rozdziałach u autorki *z dosłownym — ew. ze skrótami lub opuszczeniami mniej ważnych miejsc — przejmowaniem treści z książki Rongi, bez przyjętego w takich wypadkach zwyczaju wskazywania na to, że posługuje się cytatami.*

I tak już przedstawienie życiorysu G. Frescobaldiego jest identyczne z takimże u Rongi (por. str. 24-25 i 27 u autorki, odpowiadające stronom 38—46 i 69—71 u Rongi) i tylko szczegóły (znane oczywiście skąd inąd) dotyczące rodowodu rodziny Frescobaldiego, kompletnej liczby członków Kongregacji i Akademii Santa Cecilia oraz budowy organów w Brescii nie są zawarte w monografii Rongi.

Następne rozdziały, podające *analizę* poszczególnych utworów Frescobaldiego, w sposób jeszcze bardziej niewolniczy i *widoczny* „przerabiają" odpowiednie ustępy z pracy Rongi. Poprostu książka autorki rozwija się równolegle, oczywiście z odpowiednimi i umiejętnymi „obcinaniami", z przedstawieniem rzeczy w książce włoskiego autora. Przykłady tego można znaleźć na każdej stronie *odnośnych* rozdziałów książki polskiej, dlatego też dla poparcia naszych wywodów poprzestaniemy tylko na kilku do-

wolnie dla tego celu wybranych cytatach (i to, poza pierwszym, niekompletnych), zestawionych porównawczo z odpowiednimi miejscami w pracy Rongi.

Np.: *Pałczyńska*, str. 34:

Druga i trzecia fantazja mają podobną budowę co pierwsza, są podzielone na trzy części, o temacie przekształconym rytmicznie i melodyjnie.

Zmiany rytmiczne i melodyjne tematu stają się teraz zasadniczym elementem w budowie fantazji. Ilość soggetti trzyma się w kilku następnych fantazjach, jak w trzech pierwszych fantazjach dzieląc równocześnie całą kompozycję na trzy części, oddzielone wyraźnymi kadencjami i zmianami taktu. Ilość tematów w tych kompozycjach jest właściwie iluzoryczna ze względu na to, że w rzeczywistości wychodzą wszystkie z jednego zasadniczego tematu, i zależnie od wyobraźni kompozytora, nabierają kontrastu dramatycznego, wobec tego nie należy je(!) uważać wyłącznie za element techniczny, ponieważ równocześnie nadają utworom nowy styl instrumentalny.

Ronga, str. 54—55:

La seconde e la terza (sc. fantasia) hanno la struttura assai simile alla prima per la fonfamentale tripartizione dell'insieme e presentano il quadro delle trasformazioni ritmiche e melodiche del tema...

L'elemento fondamentale, dunque, nell'intime organismo della fantasia è l'incessante medificazione del tema nei suoi aspetti melodici e ritmici...

All'infuori del numero del soggetti, le altre fantasie sono formalisticamente affini allo schema delle tre prime: ogni fondamentale trasformazione tematica è attuata nelle diverse sezioni del pezzo, ben distinte l'una dall'altra mediante esplicite cadenze e mutamenti di misura...: all'analisi questa molteplicità dei temi risulta illusoria. In realtà, la forte impronta della composizione è data quasi sempre da un tema principale dal quale si staccano, nello stesso alone espressivo, gli altri frammenti. Se esiste un principio di opposizione nell'uso dei diversi motivi, l'ispirazione del musicista producendo un contrasto drammatico, un arricchimento di scorci e di luci, non si restringerebbe soltanto all'uso di un elemento tecnico, ma imprimerebbe un nuovo carattere allo stile strumentale e segnerebbe l'inizie della moderna dialettica tematica.

Nadto: *Pałczyńska*, str. 49—50 od słów:

„Dwanaście tokkat Gerolamo Frescobaldiego da się porównać do fresków Rafaela, są one syntezą materiału tematycznego i ducha twórczego kompozytora..." do słów: „Niezmierna słodycz i delikatność melodii nadaje całej kompozycji lekkość i zwiewność". — por. *Ronga*, str. 98 od:

„Dodici toccate, dodici grandi affreschi in cui l'unità non è esteriormente data da un visibile trama, dall'elaborazione cioè di una materia tematica, ma dalle spiritoche, creando, narra di sè in un trasporte immediato..." do:

„Inesprimibili alternative di dolcezza e di decisione si scorgono in quel succedersi di disegni ora delicatemente avvolti di melodia, era irrigiditi in ritmi meno dispersi:...".

Pałczyńska, str. 63—64, od:

„Capriccio rozpoczyna się hexahordem(!) naturalnym, po czterech taktach w niższej kwarcie przyłącza (się) hexahord (!) durowy..." — do:

„...hexahord (!) powraca w dużych wartościach rytmicznych, dając możność wykonawcy wykazania siły" — por. *Ronga*, str. 147—148, — od:

„Il capriccie comincia con l'enunciazione dell'esacordo naturale, dopo quatro battuta, alla quarta inferiora, s'aggiunge l'esacordo durum..." — do:

„L'esacordo ritorna nei grandi valori per dar possibilità all'organista di mostrar la sua ferza;".

Pałczyńska, str. 69, — od:

„W życiu wielkich artystów nadchodzi z czasem moment, kiedy ich dzieła twórcze nabierają przejrzystość niemal że niematerialną..." — do:

„...Frescobaldi z całą świadomością, znawstwem techniki i elementów formalnych wyraża w nich poruszenia swej duszy kontemplacyjnej, nie zatracając przy tym cech improwizacyjnych." — por. *Ronga*, str. 161 — od:

„Nella vita degli artisti grandissimi giunge un momento in cui l'opera di creazione piu intensa acoquista una trasparenza immateriale:..." — do:

„...plasticità musicale vuol significare in una suprema armonia di forma la duttile e sostanziosa, alacre e mobilissima capacità di trasfigurazione che un grande spirito compie in una concretezza formatasi nella contemplazione del piu immediato modulare dell'anima... Questa mobilità,... alcuni l'hanno ancora scambiata per effetto o compiacenza d'improvisazione".

Pałczyńska, str. 78—79, — od:

„Bogactwo ruchu i zmian w rozwoju kancon, cudowne zmiany i stretta posiadają niezwykłą miękkość,..." — do:

„U kolorystów niemieckich spotykamy technikę tę ujętą metodycznie i surowo, ale bez iskry genialności, ich metody i zasady zostawił nam Scheidt objaśnione w Tabulatura nova". — por. *Ronga*, str. 192—193, — od:

„La ricchissima mobilità degli sviluppi, la mirabile varietà degli stretti, possegone una morbidezza..." — do:

„Si sa infatti che cos'eran le coloriture degli organisti tedeschi: formule fisse applicate con rigore di metodo in determinati momenti e consegnate senza genialità di maestro in allievo, mediante convenzioni grafiche nelle intavolature d'organo, che lo Scheidt doveva spazzar via proponendo o sostituendo i nuovi ideali d'arte dichiarati nella sua Tabulatura nova".

Ta właściwa autorce metoda pracy obejmuje również pomieszczone u Rongi cytaty z obcych książek i w istocie tylko dwa, na str. 78: z Ambrosa i na str. 83: z Raugela nie są zawarte u Rongi. Dodajmy też, że ***wszystkie przykłady nutowe*** w liczbie 48, za wyjątkiem nr. 44 są identyczne z podanymi przez Rongę, co dowodzi, że autorka nie przeprowadziła samodzielnie nawet analizy utworów Frescobaldiego, gdyż w przeciwnym razie zwróciłaby uwagę i na inne ciekawe szczegóły w jego utworach.

W widoczny sposób myślą autorki było sprawić jak najbardziej przekonywujące wrażenie, że praca jej jest całkowicie samodzielna, toteż uchyliła się zupełnie od wskazania, jakie części swej pracy przejęła bądź in extenso bądź w wyjątkach z monografii Rongi.

Cytowane przykłady i podane uwagi niewątpliwie wystarczająco i jasno mówią, jakim mianem należy określić pracę autorki. Podobne zjawiska nie należą jednak — zdaje się — w Polsce, zwłaszcza obecnie, do rzadkości... (np. w literaturze i publicystyce).

W „Przedmowie" wspomniała autorka o studiach — w związku ze swą pracą — w bibliotece Santa Cecilia w Rzymie. Napisanie jednak takiej pracy w rzeczywistości nie wymagało wcale pobytu we Włoszech, a posiadając książkę Rongi można ją było napisać w każdym miejscu, nawet... na biegunie północnym.

Piękny i szlachetny był zamiar autorki, by zapoznać naszych organistów „z pięknem ukrytym twórczości największego organisty Włoch...". Czyżby cel uświęcał środki?

Dr. J. J. Dunicz.

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU.

Największe nasilenie imprez artystycznych z okazji międzynarodowej wystawy ożywiło martwy zazwyczaj letni sezon paryski. Wszystko co było najlepszego w produkcji artystycznej krajów biorących udział w wystawie, zjechało do Paryża w okresie od maja do października b. r. by wziąść udział w „wyścigu" propagandy artystyczno-kulturalnej poszczególnych narodów. Miał więc o czym wydawać swą opinię świat paryski, począwszy od drobnych koncertów na terenie wystawy aż do ogromnych festiwali muzycznych i galowych przedstawień operowych.

Prawdopodobnie to nasycenie się imprezami artystycznymi — wszelkiego rodzaju i gatunku — odbiło się na obecnym, normalnym sezonie muzycznym, kóry jak dotychczas nie ukazał nic specjalneie rewelacyjnego.

Programy koncertów składane są przeważnie z repertuaru klasycznego, z utworów Wagnera, no i oczywiście w większej części z współczesnej muzyki francuskiej. Uderzające jest otaczanie kultem i największą opieką utworów Florent Schmitta, Honeggera, Milhauda, nie mówiąc już o Ravelu, lub o niedawno zmarłym Rousselu, którego pamięci poświęcono cały szereg koncertów.

Z pierwszych audycyj symfonicznych mamy do zanotowania: wykonanie poematu „Saisons" Auberta na alt z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej i chóru, wykonanie suity koncertowej „Musique de Cour" na flet i skrzypce z orkiestrą Jean Fracaix i tegoż kompozytora Suity na skrzypce z orkiestrą, oraz „Suity prowansalskiej" Milhauda. Żaden z tych utworów nie wnosi nic nowego do współczesnego repertuaru.

Natomiast prawdziwą rewelacją stał się nowy utwór Beli Bartoka „Muzyka na instrumenty smyczkowe, perkusję i celestę", której pierwsze wykonanie na terenie Francji spotkało się z ogromnym uznaniem. Zdumiewająca jest zaiste inwencja i technika Bartoka. Już po jego 5-tym kwartecie zdawało się, iż osiągnął on szczyt swojej twórczości. Obecnie w „Muzyce" ukazuje znów nowe oblicze. Niema tu już charakterystycznego folkloru, niema jednostajnego nastroju w całości utworu, jest natomiast pełen finezji

eksperymentalizm, który wyposaża „Muzykę" w szereg ciekawych kontrastów poszczególnych grup instrumentalnych, w nieuchwytne w pianach skojarzenia dźwiękowe i wspaniałe narastanie dynamiczne, przechodzące w nieoczekiwanych momentach znów w sola różnych instrumentów. Uderzające jest nowatorstwo Bartoka w dziedzinie formotwórczej. Forma jego muzyki i technika zdania muzycznego jest czymś zupełnie nowym, nie nawiązuje do żadnych znanych form ale wynika z samego ducha tematów muzycznych. Szczególnie przy czytaniu tej muzyki wygląda to na pewną amorficzność, dopiero w słyszeniu ta pozorna amorfia przechodzi w gmach formy, pełnej celowości i konsekwencji. Można się nie zgadzać z tą muzyką, może się ona nie podobać, ale nie można jej odmówić uderzającej oryginalności i rzadko dziś spotykanego poziomu inspiracji i rzemiosła.

Na tym samym koncercie wykonano „Kantatę kameralną" Konrada Becka, jednego z czołowych modernistów szwajcarskich. Utwór ten, ciekawie skonstruowany, wymaga od śpiewaczki dużej wytrzymałości technicznej i ogromnej skali głosowej. Głos kontrapunktuje z coraz to innym instrumentem, najczęściej fletem lub fortepianem, a mocniejsze akcenty orkiestrowe dają się słyszeć dopiero w ostatnich taktach, przez co utwór staje się trochę jednostajny.

Do bardziej interesujących utworów kameralnych, wykonanych na koncertach „Revue Musicale", należy zaliczyć: Kwartet smyczkowy rumuńskiego kompozytora Jory, wykazujący dużą inwencję i znajomość techniki, oraz ostatnie — niewydane — utwory Alberta Roussela: Andante na flet, klarnet i fagot oraz Duo na fagot i wiolonczelę. Andante, jako wyrwana część z niedokończonego utworu, nie przedstawia istotnej wartości, natomiast Duo, świetne w swej zwartej i krótkiej formie, jest jedną z pereł twórczości zmarłego mistrza.

W operze paryskiej, wśród licznych przedstawień żelaznego repertuaru grana jest opera Honegger'a i Ibert'a „l'Aiglon". Dziwne jest zaiste to połącznie dwóch odmiennych i różnych indywidualności we wspólnym wysiłku twórczym. Odbiło się to zresztą na samej partyturze. Każdy akt opery ma odmienny charakter muzyczny, przez co dzieło traci na zwartości formy oraz na treści muzycznej. Najlepsze stosunkowo są ostatnie dwa akty, dramatyczna scena na polu bitwy pod Wagram oraz końcowa scena śmierci. Naogół jednak kompozytorzy podporządkowali się niewdzięcznemu tematowi i w mieszaninie walców, Marsylianki i piosenek starofrancuskich nie stworzyli dzieła o wysokim poziomie muzycznym.

Ostatnią z wielkich imprez w czasie międzynarodowej wystawy były występy nowopowstałego baletu polskiego. Z braku miejsca ograniczę się tylko do krótkiej informacji o stronie muzycznej baletów, których muzyka została skomponowana przez naszych najwybitniejszych kompozytorów młodego pokolenia. Dwuaktowy balet Michała Kondrackiego p. t. „Legenda Krakowska" odznacza się całym szeregiem zalet. Nietylko bowiem całość jest świetnie zespolona z akcją sceniczną, ale również każdy poszczególny obraz jest skomponowany formalnie w znaczeniu ściśle muzycznym. W opracowaniu technicznym uwydatnia się bogata polifonia, tematy ludowe po-

jawiają się w formie dowcipnych kanonów, a ostra i chwilami nawet jaskrawa szata instrumentacyjna podkreśla świetnie charakterystyczne momenty sceniczne. Suche i rytmiczne scherzo drugiego aktu kontrastuje z soczystym brzmieniem rozlewnego tematu końcowej apoteozy. W „Legendzie krakowskiej" Kondracki wykazał, że wyczuwa doskonale charakter muzyki baletowej i stworzył dzieło, które zaliczyć można do najlepszych w naszym repertuarze tego rodzaju.

W balecie „Pieśń o ziemi" Roman Palester uwydatnił jak najlepiej istotny charakter muzyki ludowej. Nie cytując dosłownie (poza sceną weselną) tematów ludowych, stworzył atmosferę naszego folkloru w mistrzowskiej szacie instrumentalnej. Formalnie balet ten składa się z trzech części, „Sobótki", „Wesela" i „Dożynek", związanych jednak w jedną charakterystyczną całość. Całość ta rozplanowana jest jasno i celowo, tak pod względem tematycznym jak i harmonicznym, a instrumentacja jest przejrzysta i — jak zwykle u tego kompozytora — pełna świetnych pomysłów orkiestrowych. Zarówno liryczne sceny „Wesela", jak i żywiołowe tańce ludowe oddane są w muzyce z przekonywującą plastyką i porywającym temperamentem.

„Concertino" Woytowicza, które posłużyło za podkład do baletu p. t. „Powrót", znane jest publiczności warszawskiej z wykonań na estradzie koncertowej. Poważny i szlachetny, zarówno w inspiracji jak fakturze, ten utwór, nie został w tańcu oddany „bez reszty". Być może, że ta — samowystarczalna i absolutna w samym założeniu swoim — muzyka traci w zetknięciu ze sceną swoje najcenniejsze walory: znakomitą architektonikę struktury i wszystkie subtelne szczegóły opracowania polifonicznego. Częste zmiany rytmiczne i skomplikowane wiązania tematyczne zaważyły również na odczuciu i zrozumieniu tej muzyki przez wykonawców, a to naturalnie nie mogło się nie odbić na całości widowiska.

Partyturę baletu Różyckiego „Apollo i dziewczyna" charakteryzuje błahość tematyki i brak poważniejszego opracowania technicznego, co w sumie stawia ten utwór w rzędzie słabszych dzieł znakomitego kompozytora.

Występy baletu polskiego spotkały się z powodzeniem i aplauzem zarówno publiczności, jak i krytyki paryskiej. Podkreślano oryginalność strony widowiskowej i tanecznej oraz wysoki poziom muzyczny wystawianych utworów. Abstrahując od szczęśliwego pomysłu stworzenia tego rodzaju skutecznej propagandy*) naszej kultury artystycznej, należy podkreślić, że dzięki powstaniu nowego — na europejskim poziomie stojącego — zespołu baletowego, zachęcono cały szereg naszych kompozytorów młodszej generacji do spróbowania swych sił na polu muzyki baletowej. Próbę tę możemy uważać już dziś za odbytą z wynikiem jaknajbardziej dodatnim, a w tym świetle rozkwit — zarówno ilościowy jak i jakościowy — polskiej muzyki baletowej jest kwestią najbliższej przyszłości.

Barbara Podoska

*) Redakcja „Muzyki Polskiej" nie podziela poglądu autorki co do potrzeby i skuteczności propagandy sztuki polskiej w tej formie, w jakiej to czyni t. zw. balet polski.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ubiegły okres sprawozdawczy odznaczał się znacznym wzmożeniem ruchu koncertowego i podniesieniem poziomu koncertów filharmonicznych, zwłaszcza jeśli chodzi o dyrygentów. Dobrze już nam znany *Abendroth* i po raz pierwszy w Warszawie koncertujący Fritz *Busch* reprezentowali doskonałą niemiecką klasę, wobec której dość blado wypadł dyrygencki występ kompozytora i kapelmistrza szwedzkiego Kurta *Atterberga*. Pojawienie się na estradzie filharmonicznej Grzegorza *Fitelberga* nie tylko gwarantowało najlepszą w Polsce klasę dyrygencką, lecz również oznaczało wzbogacenie orkiestry Filharmonicznej przez o tyle ją przewyższający teraz zespół radiowy. Bardzo dodatnio wypadł również występ na poranku Zofii *Godlewskiej*, która zrobiła wielkie postępy od debiutu zeszłorocznego, co pozwoliło jej porwać się i to z powodzeniem na poważniejszy i trudniejszy repertuar.

Jeśli chodzi o program koncertów filharmonicznych, należy również zanotować pewne ożywienie, dążność do większej rozmaitości. Jak zwykle nie banalny był program Fitelberga. Tym razem, korzystając z połączenia dwuch orkiestr, zaznajomił on publiczność warszawską z bardzo mało u nas znaną ze względu na konieczność stosowania zbyt wielkiego aparatu orkiestrowego, twórczością Mahlera. Jego „VI Symfonia" dawała dobrą (chociaż w żadnym razie nie „zwięzłą", jeżeli chodzi o czas trwania) syntezę różnorodnych i często sprzecznych ze sobą aspektów muzyki tego kompozytora, który taką sensację wzbudzał w przedwojennym Wiedniu. Obecnie z perspektywy 30 lat muzyka ta już nie ma w sobie nic sensacyjnego, a jednak nie jest pozbawiona oryginalności, tkwiącej nie tyle w środkach formalnych, ile w swoistym ogólnym nastroju, miotającym się od dziwacznej groteskowości do niepozbawionego wielkości patosu, nastroju w całości dosyć męczącego. Toteż wielkim wypoczynkiem po tej 70-minutowej muzyce, była czarująca „Uwertura" Szałowskiego. Program zawierał jeszcze znaną suitę Kodały'ego „Hary Janos".

Mieliśmy w sezonie sprawozdawczym również koncert, składający się z samych pierwszych wykonań w Polsce, — koncert muzyki szwedzkiej pod dyrekcją Kurta Atterberga; ale właśnie ten program okazał się najmniej ciekawy. Nie wiem o ile wykonane w Warszawie utwory Rangströma, Lindberga, Atterberga, Rosenberga mogą dawać właściwie pojęcie o współczesnej muzyce szwedzkiej, ale w każdym razie to, co nam pokazano, z wyjątkiem jedynie króciutkiej „Uwertury" Rosenberga, było dobrze zrobioną, ładnie brzmiącą, ale bardzo obiegową, „przedwojenną" w stylu i dość rozwlekłą muzyką. O utworach Atterberga nawet nie można powiedzieć, że są dobrze zrobione.

W programach pozostałych koncertów symfonicznych królowali Beethoven, Strauss, Brahms, Wagner, Noskowski, — nie było żadnych nieznanych utworów.

Na czoło solistów, którzy w tym okresie wystąpili w Filharmonii, wy-

suwa się bezsprzecznie Wilhelm *Backhaus*. Dał on wraz z Abendrothem niezrównaną kreację Koncertu g-dur Beethovena. *Wermińska* nie miała swego najszczęśliwszego dnia, zwłaszcza, że w jedynym wartościowym utworze, jaki śpiewała, „Śmierci Izoldy", musiała staczać walkę ze zbyt głośno brzmiącą orkiestrą. 4 pieśni Straussa wypadły lepiej wokalnie, ale są zbyt nikłą muzyką, by można było z nich wydobyć coś wartościowego. Z podobnych względów trudno było ocenić grę wiolonczelisty A. *Kinkulkina*, który wykonał wyjątkowo niewdzięczny i nieciekawy Koncert Atterberga. Dużym powodzeniem cieszył się w Filharmonii recital sędziwego, lecz pod względem wirtuozowskim zawsze młodego pianisty *E. Sauera*.

W okresie sprawozdawczym panował duży ruch w Konserwatorium. Przeważały recitale pianistyczne: świetna France *Ellegaard*, doskonała, znana już z konkursu Chopinowskiego Agi *Jambor*, imponująca techniką, jak wszyscy wychowankowie „Curtis Institut'u" w Filadelfii, Ewa *Rachlin* i również jeden z uczestników zeszłorocznego konkursu *Portnoj*. Wśród pozostałych recitali (wiolenczelowy Gabora *Rejto*, śpiewacze Ady *Sari* i Dody *Conrada)* najciekawszy, do pewnego stopnia rewelacyjny był występ Conrada, który z rzadką muzykalnością i kulturą wykonał w całości schubertowski cykl „Winterreise".

Tow. Muz. Współczesnej rozpoczęło już zapowiedzianą na ten rok serię koncertów, mających możliwie najpełniej przedstawić solistyczną i kameralną twórczość Karola Szymanowskiego. Pierwsza audycja zawierała głównie utwory najwcześniejsze: „Preludia fortepianowe", „I Sonatę fortepianową", „Sonatę skrzypcową". Jedynie część wokalna zawierała obok utworów dawniejszych, również pieśni „Muezzina Szalonego" i „Pieśni kurpiowskie". Podkreślić należy wysoki poziom wykonawczy audycji w której wzięli udział: Rabcewiczowa, Janowski, Janina i Tadeusz Ochlewscy.

Energiczną działalność rozwija obecnie Stow. Miłośników Dawnej Muz., które zorganizwało w tym sezonie już 5 audycyj przeważnie o ciekawych programach. W dwuch ostatnich zwłaszcza interesujące były utwory na niezwykłe zespoły: prześliczne „Divertimento" Mozarta na dwa klarnety i fagot, „Utwór koncertowy" Kurpińskiego na klarnet i fortepian, „Koncert na fagot" Mozarta i bardzo piękna „Muzyka wieczorna" Haydna na orkiestrę smyczkową i 2 waltornie. Należy z radością podkreślić, iż wykonywanie takich utworów jest teraz umożliwione przez fakt, że wreszcie mamy dobrych, wybitnych solistów na instrumentach dętych, jak Kurkiewicza, Śnieckowskiego, Góreckiego. Również nową „zdobyczą" Tow. Mił. Dawn. Muzyki jest bardzo muzykalny tenor Zabejda - Sumicki, który wykonał szereg starych włoskich aryj. Z innych numerów ostatnich audycyj godne zanotowania są „Illuxit sol" Gorczyckiego wykonane przez I miejskie Koło śpiewacze pod kulturalną dyrekcją T. Czudowskiego i Sonata skrzypcowa h-moll Bacha w wykonaniu Jarzębskiego i Garzteckiej.

Konstanty Regamey.

POZNAŃ

Więc najpierw koncerty symfoniczne; były dwa. Pierwszy — a w bieżącym sezonie trzeci z rzędu — poświęcony w całości dziełom Karola Szymanow-

skiego. Po raz drugi w tym sezonie Poznań uczcił pamięć najznakomitszego po Chopinie muzyka polskiego. W październiku wieczór kameralny w Pałacu Działyńskich, obecnie specjalny koncert symfoniczny. W programie były dzieła tak szczęśliwie dobrane, że niezbyt osłuchana publiczność mogła wyrobić sobie jakie-takie zdanie o twórczości Szymanowskiego. Uwertura koncertowa, pierwszy koncert skrzypcowy, dwa fragmenty z „Harnasiów" i na zakończenie „Stabat Mater". Od pierwszej kompozycji orkiestralnej, niemal aż do ostatniej. Dyrygował częścią symfoniczną, jak zwykle sumiennie przygotowany dr. Zygmunt Latoszewski. Skrzypek a zarazem dyrektor naszego Konserwatorium, Zdzisław Jahnke od szeregu już lat grywa pierwszy koncert. Należy do najlepszych jego wykonawców. Sonatę skrzypcową grywał na wiele lat przed wojną światową. Taniec harnasiów i taniec zbójnicki miały chociaż w skrócie przypomnieć, że „Harnasie" ciągle jeszcze błąkają się poza polskimi scenami. A może Poznań zawstydzi stolicę i wystawi, jako polską premierę „Harnasiów" na swej scenie? Wszystko jaknajlepiej ma się ku temu! Władysław Raczkowski wyprowadził „Stabat Mater"; warto zanotować w pamięci, że pod jego absolutnie czujną batutą odbyło się kolejno drugie, trzecie i czwarte w ogóle wykonanie „Stabat". Dwa w Poznaniu w 1929 roku, trzecie z chórem poznańskiego konserwatorium w Filharmonii warszawskiej. Tym razem, zapisana nazwiskami dyrygentów z całego świata, wróciła partytura cudnego oratorium do Poznania, znowu pod batutą Raczkowskiego. Śpiewał niedawno założony Chór Filharmonijny, skutecznie wzmocniony „Echem"; soliści: Stanisława Zawadzka, Emma Szabrańska i Aleksander Karpacki.

Czwarty koncert symfoniczny był w drugiej części transmitowany na całą Polskę przez radio. Dyrygował z pamięci doskonały kapelmistrz z Monachium, Adolf Mennerich; Warszawo muzyczna! Posłuchaj skromnego głosiku prowincjusza: zaproś do siebie i Mennericha i Hermana Beckeratha, wspaniałego wiolonczelistę. Niech ci pokażą, jak wygląda sumienne muzykowanie, rasowy stosunek do muzyki. Grali u nas „drugą" Leonorę, pierwszą symfonię Brahmsa ósmą Beethovena i koncert wiolonczelowy Haydna.

Kameralna muzyka była mniej bogata w tym okresie; jedyny koncert „Gebel-Trio" z Niemiec zapoznał nielicznych słuchaczy Polaków i pełną salę Niemców ze szpinetem, malutkim „pudełeczkiem", wiolą da gamba i fletem. Zespół niestety zaledwie poprawny a produkcja poprostu nieco nudna i monotonna. Nie pomogły w nastroju świece w lichtarzach, modą zespołu Cassadesus. Między wielu sonatami i fragmentami suit słyszeliśmy popularną „Polską Sonatę" Telemanna.

Pianiści — i wielcy i mali — stronią od Poznania. Jedynie grał w Auli Uniwersytetu mistrz Emil Sauer. Appasionata, długi szereg Chopina z niezdownym mazurkiem Fis moll, który Sauer wyposażył w niepotrzebne i zabawne „post scriptum', po jednym utworze Schumanna i Mendelssona, po dwa Liszta i swoje własne —ot program sędziwego lecz jeszcze pełnego werwy mistrza.

„Echo" pod batutą Władysława Raczkowskiego wystąpiło w świetnym składzie z tradycyjnym koncertem w Auli Uniwersytetu. W programie wyłącznie

utwory Żeleńskiego na chór męski; szczególnie adorowana w Poznaniu Aniela Szlemińska śpiewała w tymże koncercie ośm mniej znanych pieśni Żeleńskiego. Czy inne miasta nie zapomniały o mijającej za kilka dni „rocznicy"? „Echo" jest w niezwykłej formie; czterdziestu muzykalnych śpiewaków-amatorów i świetny dyrygent — oto warunki do jakiegoś objazdu zagranicznego. Ale „...ka sie to popodziały te casy, co my dudki mieli..." powiedziałby sobie jakiś Podhalaniec. Więc śpiewa „Echo" na poznańskich salkach, gdy je zaproszą do współudziału w jakiejś akademii lub pogrzebie śpiewaka. Pożegnali tak „Echiści" swego założyciela, Mariana Fontanę.

W tryumfalnym objeździe po Polsce przyjechali do nas mili Bułgarzy ze swą „Gęślą" i wirtuozem-dyrygentem Arsenem Dymitrowem. Ujęli nas postawą, siłą, werwą, mistrzowskimi głosami, melodyjnością piosenek, a najmniej stosunkowo „pistoletowymi" utworkami Lachmana. Czemuż żadna perełka Wallek-Walewskiego nie zabłękała się pod stoki Pirinu?

Rewelacją było dla Poznańczyków, gdy posłyszeli w Auli Uniwersytetu swoich małych synków i córeczki, śpiewających ludowe piosenki wielkopolskie w opracowaniu dr. Łucjana Kamieńskiego, muzykologa naszego Uniwersytetu i niestrudzonego zbieracza muzyki Pomorza, Wielkopolski i ostatnio Śląska. Trzy zespoły szkolne z prywatnych gimnazjów ks. dr. Czesława Piotrowskiego pod staranną batutą Karola Broniewskiego zrobiłyby furorę w stolicy. Myśmy wszyscy ochrypli od entuzjastycznego wywoływania malutkich wykonawców, dyrygenta i nadewszystko autora śpiewanych właśnie układów. Warszawo śpiewająca! Czy znasz „Wielkopolski Śpiewnik Regionalny" układu Kamieńskiego? Na tymże koncercie przemawiał znany z radia prof. dr. Ł. Kamieński, śpiewał nowo wydane opracowania Sobieskiego, Wiechowicza i Poradowskiego chór Towarzystwa Muzycznego, które urządziło ciekawy koncert. Wystąpiła też amatorska orkiestra Towarzystwa, która pod niezaradną batutą autora odegrała nader słabą „Symfoniettę" Poradowskiego.

Jerzy Korab

WILNO

Koncerty w tym sezonie odbywają się prawie bez wyjątku pod egidą *Klubu Muzycznego*. Poza działalnością klubu niewiele się dzieje. Z koncertów odbył się jeden Mischy Ellmana, interesujący raczej publiczność mniejszościową. Zanotować wypada jeszcze występy artystów warszawskich w doraźnie skleconych operach. Ponieważ występy takie ze względów kulturalnych są w Wilnie niezwykle pożądane, nie trudno będzie zrozumieć, że ustosunkowanie się krytyki do tych imprez operowych dyktowane jest raczej względami „użyteczności publicznej" niż artystycznymi. Trudno w tych warunkach wymagać więcej. „Gdy się niema co się lubi, to się lubi co się ma". Myśl zawarta w tym niezwykle podniosłym zdaniu, ma zdaje się aktualność zawarowaną na długie jeszcze setki lat, zważywszy szybkość z jaką się Wilno artystycznie i kulturalnie rozbudowuje.

Klub muzyczny urządził dotąd 10 audycyj. Niektóre były bardzo atrakcyjne. Do takich należał wieczór sonat w wykonaniu St. Szpinalskiego i Alberta Katza wiolonczelisty wileńskiego, zamieszkałego stale w Tel-

Aviv. Wielkim powodzeniem cieszył się recital A. Szlemińskiej oraz znakomitego flecisty Callimachosa. Bardzo korzystne wrażenie pozostawili po sobie artyści Ormuzu: Kowalski (wiolonczela), Bender (śpiew) i Nadgryzowski (fortepian). Szczególnie podobał się Bender, b. kulturalny śpiewak, obdarzony pięknym, silnym głosem.

Na koncertach symfonicznych wystąpili niezawodny Szpinalski, który wykonał koncert Es-dur Beethovena daleko ponad pianistyczną doskonałość, dalej młody, trochę nerwowy skrzypek St. Jarzębski; pianistki Romankowa, Niemczewska i Dąbrowska wykazały w koncercie Mozarta na 3 fortepiany duże zgranie zespołowe. Grał wreszcie świeżo w Wilnie osiadły Arnold Rösler — wiolonczelista, wychowanek konserwatorium poznańskiego. Występ jego wykazał, że mamy do czynienia z bardzo dobrze zapowiadającym się muzykiem. Częste występy i otrzaskanie się z estradą koncertową pozwolą zapewne młodemu artyście na większe opanowanie tremy, która na ostatnim występie była niewątpliwie przeszkodą w ujawnieniu wszystkich możliwościach tego zdolnego muzyka.

Stałym dyrygentem orkiestry jest Czesław Lewicki, doskonale się rozwijający muzyk. Ostatnio gościł na estradzie dyrygenckiej Lucjan Guttry z Torunia zdolny i energiczny drygent, porywający się wszakże nieraz na zbyt trudną do wykonania muzykę (Monteverdi: Madrigały).

Na jednym z koncertów wykonano z powodzeniem „Epitaphium" Tadeusza Szeligowskiego. Utwór ten napisany na zespół smyczkowy, powstał pod wrażeniem śmierci Karola Szymanowskiego i jest poświęcony Jego cieniom.

Orkiestra wileńska czyni znaczne postępy. Zmiany są jeszcze konieczne w składzie drugich skrzypiec, które są słabe. Natomiast pierwsze skrzypce i altówki są na b. wysokim poziomie. Mimo wszystko na polskiej prowincji są jeszcze możliwości i to dość duże. Sedno leży w tym, aby nie zmarnować tych walorów, które jeszcze tkwią. Przysłaniające horyzont polski sprawy polityczne i ekonomiczne powodują daleką igronancję i niedocenianie wartości kulturalnych. Zaniebdania w tej dziedzinie mogą się kiedyś zbyt ciężko zemścić. Ale o tych sprawach innym razem.

Wspomnieć jeszcze należy o koncertach szkolnych organizowanych przez Kuratorium Szkolne, oraz niestrudzoną p. Gawrońską, o występie chóru „Echo" prof. Kalinowskiego i o Koncercie chóru białoruskiego pod dyr. G. Szyzmy; produkcje tenora białoruskiego Zabejdy-Sumickiego stoją na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Śpiewak ten powinien w Wilnie odegrać znaczniejszą rolę muzyczną niż dotychczas.

irma

KATOWICE

Bardzo nie wiele dzieje się u nas w sezonie bieżącym. Do zanotowania od czasu ostatniego sprawozdania — zaledwie parę imprez.

W połowie listopada odbył się koncert kompozytorski kompozytorów krakowskich, Bolesława Wallek-Walewskiego i Włodzimierza Poźniaka. O kompozycjach chóralnych p. W.-Walewskiego pisze jeden z recenzentów („Polska Zachodnia"): „Odznaczają się one przejrzystością i zwarto-

ścią formy oraz bogactwem barw, co dowodzi wielkiej znajomości chóru, jego możliwości i wymogów". Nieco bardziej krytycznie wyraża się recenzent o jego utworach instrumentalnych, zwłaszcza o „chopinizujących" fortepianowych.

O twórczości W. Poźniaka pisze „Polska Zachodnia": „Wbrew sugestywnym rozważaniom jednego z krytyków warszawskich, (lojalnie zacytowanym w komentarzu Tow. Muz. do programu), dzielącego szumnie twórczość Poźniaka na trzy okresy: impresjonistyczny francuski, następnie schönbergowski, i wreszcie ostatni, w którym jakoby „odnalazł siebie" — stwierdzić muszę, iż — sądząc po reprezentowanym dorobku — twórczość jego, narazie przynajmniej, nie zasługuje jeszcze, aby jej jakiekolwiek domniemane etapy rozgraniczano jakiemiś „słupami Herkulesa"...", „... zaskoczony byłem niefrasobliwą nieraz bezładnością i bezkształtnością jego inwencji (np. pastorale i fughetta na obój i fortepian)...

...Zapewne wyrok krytyka warszawskiego oparty był na innym „materiale rzeczowym".

Tyle recenzent „Polski Zachodniej".

Ze swej strony zaznaczyć niestety muszę, iż opinii powyższej czuję się bardzo bliskim.

II poranek Symfoniczny Tow. Muz. należał do najbardziej udatnych Koncertów Towarzystwa Muz. Orkiestra Symf. pod dyr. znanego z sumienności i pracowitości Zbigniewa Dymmka, miała swój szczęśliwy dzień. Wszystko się wiodło, wychodziło precyzyjnie i w nieskazitelnym stylu. W programie: Mozart, Bach, Beethoven, Haydn.

Współudział w koncercie wziął p. Leopold Janicki, wybitny działacz kulturalny i muzyczny na Śląsku. Jego udział w roli solisty-tenora wypadł niemniej zaszczytnie. Z wykonanych przez niego utworów na wyróżnienie zasługuje piękna „Arja świecka" Jana Chrystjana Bacha (z tow. orkiestry), dzieło w Polsce bodaj dotychczas nieznane.

Gościła w Katowicach opera w składzie: Ada Sari, Eug. Mossakowski, Janusz Popławski (czwarego nazwiska niestety nie pamiętam), oraz chór. Dyrekcja: B. Wallek-Walewski. Wystawiono „Poławiaczy Pereł". Mimo wysokich walorów wszystkich wykonawców oraz mimo ich rzetelnych usiłowań — wyjątkowy brak wartości widowiskowych opery (przynajmniej w zastosowaniu katowickiem) w połączeniu z rozwodnieniem partji muzycznej, zdumiewającym u twórcy „Carmen" — sprawiły gorzki zawód. Nie uratowała sprawy bardzo muzykalnie frazowana znana arja Nadira (p. Popławski). W każdym razie przepełniony po brzegi teatr świadczył, że opera jest w Katowicach zawsze mile widzianym i serdecznie witanym gościem. Obawiam się jednak, że następne przedstawienie „Poławiaczy Pereł" (już zapowiedziane!) nie będzie się cieszyło równie huczną frekwencją.

To już wszystko.

W najbliższych dniach mają się odbyć: koncert chóru bułgarskiego, oraz recital St. Szpinalskiego. Na tym zdaje się porządek sezonu do Bożego Narodzenia zostanie wyczerpany.

Herbert Krzok

Po niezbyt szczęśliwie zapowiadającym się początku sezonu koncertowego we Lwowie — w ostatnich dniach listopada nastąpił częściowy przynajmniej zwrot na lepsze, spowodowany m. in. i tym, że Filharmonię Lwowską udało się jeszcze raz zorganizować; coprawda wątpić należy, czy takie zawsze dość doraźne „tworzenie" orkiestry filh. da się jeszcze w przyszłości wiele razy z poważnym skutkiem powtórzyć. W związku z tym trzeba jeszcze podnieść, że dbałość o młody narybek, zwłaszcza w obsadzie instrumentów smyczkowych, jest wprost koniecznością, tym bardziej wobec i tak stwierdzanego ustawicznie we Lwowie już od kilku lat ogólnego upadku polskiej kultury muzycznej. Został on niewątpliwie spowodowany m. in. znacznym ubytkiem polskich sił artystycznych we Lwowie, niemniej jednak usilne *kształtowanie* i równocześnie popieranie wartościowego młodego elementu muzycznego stworzyć może znowu tu ośrodek muzyczny, który będzie mógł wzbudzić większe zainteresowanie, aniżeli się to obecnie naogół dzieje.

Dotychczas odbyły się we Lwowie ogółem trzy koncerty orkiestralne wzgl. orkiestralno-chóralne; wszystkie z widoczną starannością przygotował Dyr. *Dr. A. Sołtys.*

Pierwszy z kolei koncert, poprzedzający inauguracyjny Filh. Lw., stanowiło oratorium „Raj i Peri" R. Schumanna; wykonały je chóry i ork. P. T. M. z udziałem członków ork. Filh. oraz znaczny zespół solistów z bardzo dobrą I. Cywińską i niestety słabym Dr. J. Połoszynowiczem na czele, pomijając poprawne pomniejsze role, powierzone głównie wychowankom konserwatorium P. T. M.

Miłe bardzo do słuchania i dziś już zupełnie bezproblematyczne dzieło genialnego romantyka, przypomniane we Lwowie po 30 latach z górą, spotkało się z gorącym przyjęciem, zwłaszcza w niektórych częściach; z drugiej jednak strony trudno oprzeć się myślom, jak wiele jeszcze Lwów nie zna do dziś dzieł również ważnych, tak ze starszej jak i nowszej literatury. Niewątpliwie zasłużone Pol. Tow. Muz. z Dyr. Dr. Sołtysem na czele ma wszystkie warunki i środki wykonawcze dla urzeczywistnienia tych artystycznych celów.

Program koncertu inauguracyjnego Filh. Lw. starał się pogodzić pod pewnym względem momenty artystyczne z aktualnymi politycznymi, czego by dowodziło wykonanie m. in. utworów także współczesnych kompozytorów rumuńskich. Szkoda tylko, że przedstawione opracowania bardzo pięknego folkloru rumuńskiego (v. *Dragoi:* Divertissement rustique, *Rogalski:* dwa tańce rum) właśnie jako opracowania były mniej interesujące. Jak ważną zaś rolę odgrywa ten czynnik, można się było przekonać po przyjęciu przez publiczność bardzo dobrze wykonanej na tym samym koncercie Rapsodii Litewskiej *Karłowicza,* liczącej już 30 lat, a przecie tak zawsze żywej i zajmującej. Poza ultra-klasyczną piątą symfonią *Beethovena* usłyszeliśmy jeszcze na tymże koncercie szereg utworów fortepianowych w wykonaniu młodej dunki Fr. *Ellegaard,* która wykazała wybitne zacięcie wirtuozowskie, miarkowane jednak muzykalną interpretacją.

Program jej (koncert fort. g-moll *Saint-Saensa* oraz utwory drobniejsze jak etiuda *Scriabina*, transkrypcje *Liszta)* mógł się niejednemu mniej lub więcej podobać, ale niemniej trudno zgodzić się na nazwanie go, jak można było czytać w jednej recenzji, „prowincjonalnym". Twierdzenie takie jest tu zbyt mało mówiące i dezorientujące publiczność.

Trzeci koncert symfoniczny, który znalazł się częściowo w ramach niedzielnego południowego programu radiowego, miał charakter popularny oraz w znacznej części regionalno-lokalny. Jest to oczywiście godne podkreślenia i spodziewamy się, że inicjatywa ta znajdzie jeszcze dalszy wyraz i w późniejszych podobnych koncertach. Narazie zatem przypomniano kilka utworów, głównie młodzieńczych, Mieczysława *Sołtysa*, jak „Sielanki" na chór i ork., oraz fragmenty z oper „Rzeczpospolita babińska" i „Maria" (ustępy ork. wzgl. ork.-chór oraz arie w wykonaniu I. Cywińskiej). Z innych utworów wykonano m. in. uw. „Morskie Oko" *Noskowskiego* oraz częściowo odpowiadającą polskiemu w całości programowi koncertu uw. „Polonia" *Wagnera*.

Poza tymi trzema koncertami ruch koncertowy we Lwowie opraniczył się już tylko do jednego występu dobrze zespiewanego chóru bułgarskiego „Gusła" oraz udałego Koncertu absolwentów konserwatorium P. T. M. (Gerhardt - Zalińska śpiew, Margulies śpiew i L. Sack skrzypce).

Zresztą od miesiąca przeszło nie odbył się we Lwowie ani jeden recital solowy. Soliści w innych miastach Polski śpiewają i grają, tylko we Lwowie ich nie słychać. 30-ty podobno sezon tutejszego biura koncertowego M. Türka, mimo otrzymanych publicznie nawet życzeń, nie jest zbyt... obfity.

Doraźne i handlowe traktowanie opery lwowskiej wydało już owoce w postaci skandalicznych przedstawień „Damy pikowej" i „Halki".

Na tle obecnego życia muzycznego lwowskiego znamienne jest zawiązanie tu T-wa Przyjaciół Muzyki; pragnie ono — wg. komunikatu — „skupić nową publiczność, dla której muzyka jest wewnętrzną koniecznością kulturalną, drogą urządzania koncertów kameralnych, ilustrowanych muzyką z płyt".

Istotnie koncertów kameralnych we Lwowie nie ma zupełnie już od kilku lat...!

J. J. Dunicz

TORUŃ

Z ważniejszych wydarzeń muzycznych, jakie na terenie naszego miasta miały miejsce w okresie ostatniego miesiąca sprawozdawczego, wymienić wypada przede wszystkim recital chopinowski H. Sztompki. Chociaż Toruń uważa Sztompkę w pewnej mierze za „swojego" artystę (Sztompka jest profesorem Konserwatorium P. T. M.), jednak występ jego uważany jest za imprezę wyjątkowej wartości. To też frekwencja publiczności była wielka i przyjęcie artysty bardzo ciepłe. Szkoda, że wieczorów artystycznych tak wysoko wartościowych nie mamy więcej.

Ogromnym powodzeniem cieszył się również urządzony w Teatrze Ziemi

Pomorskiej wieczór kompozytorski F. Nowowiejskiego. Organizator tej imprezy, miejscowy chór „Lutnia", postanowił w ten sposób uczcić 60-tą rocznicę urodzin kompozytora. Ponieważ program zawierał szereg utworów wokalnych i instrumentalnych Nowowiejskiego m. in. „Hymn pomorski", „Hymn do Bałtyku", Psalm 136 „Jeruzalem" na chór 8 głosowy, kilka pieśni skomponowanych w oparciu o folklor pomorski i śląski, 2 fragmenty orkiestrowe z „Legendy Bałtyku, „Ellenai", i uwerturę do „Syna Marnotrawnego") nadarzyła się okazja dokonania rewii miejscowych zespołów śpiewaczych i instrumentalnych. Wystąpiły więc chóry: „Dzwon" (dyrygent Z. Moczyński), „Lutnia" (dyr. L. Rutkowski) „Halka" — Podgórz (dyr. J. Marcinkowski), chór Garn. św. Katarzyny(dyr. F. Gargantes), oraz orkiestra symfoniczna Tor. p. p., a jako solistka (w tańcach kaszubskich) H. Wojciechowska. Częścią pozycyj wokalnych i instrumentalnych dyrygował sam kompozytor, częścią zaś dyrygenci poszczególnych chórów, uwerturą zaś do „Syna Marnotrawnego" kpt. Z. Grabowski. Utwory wokalne stawiały wykonawcom dość poważne trudności, które jednak nasze zespoły śpiewacze starały się w miarę możliwości swych pokonać, co im się zresztą nieźle udało.

Dobrze wypadły też partie orkiestralne. Publiczność, która wypełniła salę po brzegi, zgotowała kompozytorowi (i wykonawcom) liczne owacje. Nie obyło się, również bez prelekcji o twórczości i zasługach Nowowiejskiego, składania życzeń i t. d.

Praca chórów pomorskich weszła ostatnio na nowe tory, odkąd kierownictwo Pom. Związku Kół Śpiew. objął zasłużony dla rozwoju tej organizacji inż. J. Hofmann. Srebrny jubileusz, który organizacja ta obchodziła w maju b. r. wykazał, że ma ona dużo jeszcze do zrobienia na polu artystyczno - programowym jako też organizacyjnym, jeśli będzie miała ambicję podciągnięcia poziomu artystycznego chórów pomorskich na maksymalnie osiągalne wyżyny. Bliżej o tym napisać wypadnie z okazji jakiegoś występu, w którym udział wezmą również chóry z prowincji pomorskiej. Podkreślić zresztą należy, że bolączki życia naszych zespołów śpiewaczych, które przecież mają tak piękne karty ze swej przeszłości, nie są bynajmniej tylko natury lokalnej, lecz w znacznej mierze sięgają korzeniami znanych ogólnopolskich niedomagań życia śpiewaczego.

Koncertów publicznych mamy więc stosunkowo nie wiele. Pocieszającym jednak objawem jest stałe żywe zainteresowanie się publiczności naszym życiem muzycznym. Zaznaczyć wypada, że do większego ożywienia ruchu muzycznego przyczynić by się mógł szereg instytucyj czy organizacyj, które role swe na tym polu nie należycie spełniają. Prócz wspomnianych już organizacyj śpiewaczych, które w naszych warunkach powinny i będą musiały w przyszłości zawsze czyniejszą rolę odgrywać, — wymienić tu trzeba organizację: konfraterni Artystów, której sekcja muzyczna ma znaczne możliwości pracy, a mało je wykorzystuje. Również teatr nasz muzyki dramatyczno - scenicznej nie uprawia, choć Toruńczycy, jak się zdaje, ten rodzaj muzyki bardzo lubią. Dowiedli tego w latach 1925-27 w czasie istnienia stałej placówki operowej w Toruniu. Kiedy instytucję tę ze

względów kryzysowych zwinięto, obiecano solennie rozżalonym takim obrotem sprawy toruńczykom, że namiastką stałych przedstawień własnego zespołu operowego będą częste występy trup operowych z Warszawy, czy Poznania i t. p. O obietnicach tych rychło zapomniano, w rezultacie czego Toruń od lat dziesięciu oper zupełnie nie widuje. A kto wie, może poczynania w tym kierunku wyszłyby na dobre nie tylko melomanom toruńskim, lecz i zajeżdżającym do nas zespołom operowym?

Leon Witkowski

BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny wykazuje w porównaniu z latami ubiegłymi znaczne ożywienie. Życie koncertowe regulowane jest przez dwie instytucje, przy czym każda z nich posiada swój własny kierunek i zakres działania. Imprezy o charakterze solistycznym mają, jak dotąd głównego protektora w objawiającej coraz większą ruchliwość miejscowej Radzie Artystyczno - Kulturalnej, o audycje kameralne dba nadal Miejskie Konserwatorium Muzyczne („Collegium Musicum"). Nie małą żywotność w zakresie kultury koncertowej wykazuje także niemieckie Stowarzyszenie Artystyczno - Naukowe, na którego dobro zanotować możemy dwie udane imprezy kameralne.

Chronologicznie pierwszeństwo należy się jubileuszowemu koncertowi Miejskiego Konserwatorium Muzycznego, w ramach którego wystąpili nauczyciele uczelni. Program koncertu złożony był wyłącznie z utworów polskich, wśród nich na plan pierwszy wysuwała się Srzymanowskiego Sonata skrzypcowa, doskonale wykonana przez Zdzisława Jahnkego i Zygmunta Lisickiego. Zespół kameralny w składzie: H. Wojciechowska — skrzypce, A. Rösler — altówka, Zdz. Wojciechowski — wiolonczela i E. Rösler — fortepian wykonał kwartet fortepianowy Noskowskiego, jeden z b. nielicznych tego typu utworów w literaturze polskiej. Rondo Chopina na dwa fortepiany wykonali Z. Lisicki i E. Rösler, a pieśni Jahnkego i E. Röslera śpiewała F. Krysiewiczowa.

Na koncercie, organizowanym przez bydgoski „Biały Krzyż" z okazji swego „tygodnia" wystąpili: Irena Cywińska (sopran) i Edmund Rösler (fortepian). Koncert ten miał poziom b. poważny, zarówno ze względu na jakość produkcyj, jak i program, ułożony pod kątem widzenia wartości, a nie popisu. Oscylujący między sopranem lirycznym, a dramatycznym głos Cywińskiej daje je możność wykonywania zarówno pieśni lirycznych, jak również aryj o dramatycznym zabarwieniu, choć w tych ostatnich czuje się artystka wyraźnie swobodniej i pewniej. Edmund Rösler grał utwory Mozarta, Brahmsa i Chopina.

Pianistka węgierska Agi Jambor wykonała program złożony z utworów Bacha, Beethovena, Weinera, Kodaly'ego i Chopina. Gra artystki obfituje w silne kontrasty, mające swe źródło w wybuchowym temperamencie, nie zupełnie jeszcze opanowanym. Cierpi na tym częstokroć styl wykonywanych utworów, co zaznaczyło się szczególnie w Bachu, granym zbyt swobodnie i romantycznie. Silną stroną pianistyki Agi Jambor jest jej biegłość techniczna. Objawia się ona w wielkiej lekkości i rzutkości palco-

wej, łagodnym i subtelnym uderzeniu, które mile kontrastuje z pierwiastkiem siły i pewnej niemal męskości w traktowaniu fortepianu.

Muzykę kameralną reprezentowały 3 zespoły: Polski Kwartet Smyczkowy z Poznania, Fritsche — kwartet z Drezna oraz berlińskie Gebel — trio. Kwartet poznański (Zdz. Jahnke — Wł. Witkowski — T. Szulc — D. Danczowski) osiągnął dziś poziom, na którym przestaje istnieć problem zespołowej techniki, a występuje tylko samo dzieło i jego muzyczna treść. Zyskaliśmy zespół, który śmiało mierzyć i równać możemy z podobnymi, renomowanymi zespołami zagranicznymi. Program koncertu obejmował 3 kwartety, wśród nich 3-ci kwartet smyczkowy kompozytora poznańskiego S. B. Poradowskiego. W utworze tym zdeklarował się Poradowski, jako zdolny konstruktor muzyczny o wyraźnie klasycystycznym nastawieniu. Kwartet jego cechuje duża zwartość i przejrzystość formy, drobiazgowe wykorzystanie motywicznego materiału ze skłonnością do polifonii, a przy tym dobre brzmienie, mające swe źródło w dokładnej znajomości techniki instrumentów smyczkowych. Poza kwartetem Poradowskiego program zawierał kwartet f-moll op. 95 Beethovena, odegrany z głębokim wyczuciem dramatycznej treści, zawartej w tym utworze, oraz Czajkowskiego kwartet op. 11.

Fritsche — kwartet z Drezna, założony przez byłego I-go skrzypka słynnego kwartetu drezdeńskiego jest zespołem młodym, złożonym — poza I-szym skrzypkiem — z młodych artystów, którzy nie dawno chyba wyszli z pod opieki swoich profesorów. Mimo to jest to jednak zespół, reprezentujący już dziś solidny poziom kameralny i mający niechybnie dużą przyszłość przed sobą. Program koncertu zawierał kwartety Mozarta, Beethovena i Regera, przy czym pozycją najmocniejszą był Reger.

Zespół niemiecki „Gebel-trio" występujący w składzie: U. Gebel — flet, Sylvia Grümmer — viola da gamba i Mara Kremer — spinet zapoznał bydgoską publiczność z szeregiem arcydzieł literatury kameralnej 17 i 18 stulecia. Był to pokaz znakomity, tak w technice, jak przede wszystkim w stylu. Mimo jednostajności brzmienia, wynikającej z właściwości instrumentów, słuchało się produkcyj tego oryginalnego zespołu z wielkim zaciekawieniem i estetyczną satysfakcją.

Odbyły się także dwa koncerty chóralne: z dorocznym koncertem wystąpił chór „Św. Cecylia", wykonując utwory Sikorskiego, Mierzejewskiego, Wiechowicza i in.; w imprezie zbiorowej przypomniały się bydgoskiej publiczności — po kilkuletniej przerwie bydgoskie chóry kościelne z programem, poświęconym polskiej i obcej muzyce religijnej.

Alfons Rösler

GDAŃSK

Pragnąc zdać sprawę z życia muzycznego w Gdańsku za dłuższy okres czasu, a to od września do grudnia b. r. włącznie, muszę ograniczyć się do kilku jedynie ogólnych uwag i do wyliczenia urządzonych imprez, rezygnując ze szczegółowego ich omawiania. Obraz, jaki sobie czytelnicy wytworzą na podstawie niniejszych informacyj, będzie o tyle niepełny, że

uwzględniają one koncerty urządzane przez Polskie Tow. Muzyczne w Gdańsku, zaś niezależnie od tego pracują na polu muzycznym także inne organizacje, jak n. p. chóry zrzeszone w Pomorskim Okręgu Śpiew. Nr. VI., w pierwszym rzędzie Chór męski „Moniuszko" i mieszany „Cecylia" z Gdańska, chóry z innych miejscowości gdańskiego terenu, stowarzyszenie polskiej młodzieży katolickiej i inne.

W okresie sprawozdawczym kładło Pols. Tow. Muz. w szczególności nacisk na muzykę kameralną i koncerty popularne. W związku z tym odbywały się one przeważnie w małej sali Konserwatorium Muz. M. S. — nawiasem mówiąc niezupełnie odpowiedniej a wykonawcami były siły miejscowe. Do działających od dawna na estradzie gdańskiej pp. Wiłkomirskich, Marii — pianistki i Kazimierza — czelisty i p. Julii Gorzechowskiej, śpiewaczki, dołączyli sę obecnie jako współwykonawcy programów skrzypkowie pp. Roesner Zdzisław, dyr. Szkoły Muz. w Gdyni i Wasiak Stefan, prof. konserwatorium Muz. M. S. w Gdańsku. Poniżej wymieniam ważniejsze imprezy:

6.IX. (Sala Konserw. Muz. M. S. — Koncert bezpłatny dla członków Tow. Muz. i ich gości).

Wieczór Sonat. Program: J. I. Bach — Suita wiolončz. G-dur.
Beethoven — Sonata wiolončz. — A-dur.
Beethoven — Sonata fortep. „Księżycowa".
Brahms — Sonata wiolončz. E-moll.
Wykonawcy: Maria Dońska (fortepian)
Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela).

28.IX. *Koncert popularny* z okazji uroczystego otwarcia „Świetlicy Centralnej" Gminy Polskiej — Związku Polaków.

Program: Pogadanka Kaz. Wiłkomirskiego.
Dzieła Chopina, Moniuszki, Noskowskiego, Nowowiejskiego, Maklakiewicza, Raczkowskiego, oraz cykl pieśni legionowych na chór.
Wykonawcy: Maria Wiłkomirska (fortepian), Julia Gorzechowska (śpiew), Zdzisław Roesner (skrzypce) Chór Tow. Śpiew. „Cecylia" — Gdańsk, pod dyrekcją Kaz. Wiłkomirskiego.

8.XI. (Sala Konserw. Muz. M. S. Koncert bezpłatny dla członków Tow. Muz. ich gości, uczniów Konserwatorium i członków Tow. Śpiew.).

Wieczór poświęcony twórczości Rachmaninowa.
Program: Utwory fortepianowe, pieśni i sonata wiolonczelowa.
Wykonawcy: Maria Wiłkomirska (fortepian)
Julia Gorzechowska (śpiew
Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela i słowo wstępne).

6.XII. (Sala Kons. Muz. M. S.).

Koncert kameralny muzyki polskiej.
Program: Chopin — Trio.
Szymanowski — Sonata skrzypcowa,
Zarębski — kwintet.

Wykonawcy: M. Wiłkomirska ,forepian) Zdz. Roesner (I skrzypce) St. Wasiak (II skrzypce), Alfred Wiłkomirski (altówka) Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela).

Poza tym odbyły się dwa koncerty artystów zamiejscowych, a to:

9.X (Sala Konserwat. Muz. M. S.)
Koncert E. Umińskiej (skrzypce) i *W. Małcurzyńskiego* (fortepian).

29.XI. (Sala „Danziger Hof" — Koncert na cel dobroczynny).
Recital Sztompki.

Program: Beethoven — Sonata D-moll,
Schumann — Karnawał.
Chopin — Nokturn, mazurki, etiudy, scherzo cis-moll, 2 polonezy i inne.

Stałą bolączką naszego życia muzycznego w Gdańsku jest fakt, że frekwencja nie dopisuje. Jednym z powodów jest może bliskie sąsiedztwo z Gdynią, która korzysta zwykle z okazji sprowadzenia artysty zamiejscowego i urządza te same produkcje na swoim terenie.

Bądź co bądź już i w Gdańsku wytworzył się zespół stałych bywalców koncertowych i miłośników muzyki, wśród których nie zawodzą nigdy uczniowie tutejszego Konserwatorium M. S.

Wykonawcy zdobywa'ą zawsze szczery aplauz i to nie tylko u polskich lecz również u niemieckich słuchaczy, czego dowodem mogą być recenzje w tutejszych niemieckich pismach stale utrzymane w bardzo pochlebnym tonie.

K. S.

Z DZIAŁALNOSCI ORMUZU

Pierwsze półrocze obecnego sezonu koncertowego przyniosło obfity plon około 400 produkcyj, w tym 220 audycyj dla młodzieży szkolnej.

Koncerty i audycje odbyły się w 65 miastach na prowincji i w stolicy. Audycyj wysłuchała młodzież 140 gimnazjów na prowincji oraz 65 gimnazjów i różnych szkół w Warszawie.

Wykaz objazdów ORMUZ'u z poprzednich numerów „Muzyki Polskiej" należy uzupełnić ostatnimi koncertami i audycjami:

I. Faryaszewska i H. Sztompka — w Kaliszu i Zgierzu (3-ci objazd).
A. Michałowski i P. Lewiecki — w Płocku i Gostyninie (3-ci objazd).
A. Szlemińska, S. Jarzębski i I. Garztecka — w Ciechanowie.
E. Umińska i Z. Dygat — na Wołyniu (3-ci objazd).
E. Umińska, A. Szlemińska i S. Nadgryzowski — w Radomiu.
W. Wermińska, E. Mossakowski i T. Wojtaszewska — w Skierniewicach.

Wyniki pierwszego półrocza obecnego sezonu w porównaniu z ubiegłymi okresami wykazują znaczny wzrost ilości produkcji oraz frekwencji i dochodów. Znamiennym jest zwiększenie zakresu działalności na terenie szkół

średnich w większych miastach, gdzie odbywają się audycje już prawie dla ogółu młodzieży (Wilno — 16 audycyj, Łódź — 9, Radom i Kalisz — 3, i t. d.). Na Wołyniu, gdzie został ogłoszony abonament na sześć koncertów ORMUZU, dzięki energicznej pomocy Z. O. S. w Krzemieńcu, wyniki trzech objazdów przedstawiają się znacznie lepiej, niż w roku ubiegłym.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Na audycjach w listopadzie i grudniu wykonano: H. Biber: 2 sonaty z cyklu „15 Misterii z życia Chrystusa i Marji", J. S. Bach: Sonata h — na skrzypce z fortepianem (S. Jarzębski i I. Garztecka). A. Vivaldi: Koncert na 4 skrzypce z orkiestrą (H. Palulis, I. Iwanow, I. Kłoczko, I. Skomorowska), Caccini, Carissimi, Giordani: Arje na tenor (S. Zabejda-Sumicki). Mozart: Divertimento na 2 klarnety i fagot. Koncert fagotowy (B. Górecki), Kurpiński: Koncert klarnetowy (L. Kurkiewicz). Dawne kolędy polskie, G. G. Gorczycki: „Illuxit sol" (I-e Miejskie Koło Śpiewacze pod dyr. T. Czudowskiego). F. Richter: Symfonia C i Haydn: Muzyka wieczorna na orkiestrę (Ork. kameralna pod dyr. T. Czudowskiego).

KRONIKA

POLSKA

L u b l i n

Lubelski chór *„Echo"* obchodzić będzie w 1938 r. 10-o lecie swego istnienia. Jubileuszowy koncert chóru odbędzie się w dniu 12-go marca.

Ł ó d ź

W Filharmonii łódzkiej występowali w listopadzie *Ginette Neveu* i *Józef Szigeti.* Ten ostatni dał recital z b. ciekawym programem, wykonując m. in. utwory Szymanowskiego, Strawińskiego i Debussy'ego.

P o z n a ń

W dniu 18-go grudnia odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu uroczysta premiera *„Holendra-tułacza" Wagnera* w nowej inscenizacji i reżyserii *Henryka Strohma,* generalnego intendenta Państwowej Opery w Hamburgu. Dyrygował dyr. Zygmunt Latoszewski.

*

Premiera wykańczanej obecnie opery *Jana Maklakiewicza „Wojna wojnie"* (według komedii Nowaczyńskiego) odbędzie się w Poznaniu.

*

Teatr Wielki w Poznaniu wystawi operę *Łucjana Kamieńskiego „Domy i huzary"* (według Fredry).

Ś l ą s k

Z okazji 15-o lecia istnienia męskiego chóru *„Rota"* w Chorzowie odbył się tutaj koncert kompozytorski *Feliksa Nowowiejskiego* z udziałem kompozytora. W koncercie wzięła udział orkiestra symfoniczna pod dyr. F. Nowowiejskiego, chór męski „Rota" pod batutą L. Ponieckiego, oraz artystka opery warszawskiej Z. Fedyczkowska.

*

25-y rok istnienia katowickiego *„Ogniwa"* zainauguruje wielki jubileuszowy koncert symfoniczny w drugiej połowie stycznia. Na koncercie tym wykonana zostanie pod dyr. *S. Stoińskiego* IX-a symfonia Beethovena. W wykonaniu wezmą udział połączone chóry „Ogniwo" i chór magistracki m. Katowic.

*

W dniu 20-go listopada odbył się w sali Śląskiego Konserwatorium Muzycznego koncert, poświęcony twórczości dwóch kompozytorów krakowskich: *Bolesława Wallek Walewskiego i Włodzimierza Poźniaka.*

Toruń

Kompozytor toruński J. M. Wieczorek ukończył „Rapsodię Kaszubską" na wielką orkiestrę.

Warszawa

Odbyło się posiedzenie *Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej,* celem wybrania utworów na Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej w Londynie. W skład komisji wchodzą: Seweryn Barbag, Zbigniew Drzewiecki, Grzegorz Fitelberg, Jerzy Lefeld, Konstanty Régamey, Kazimierz Sikorski i Stefan Śledziński-Lidzki. Komisja jednogłośnie uchwaliła przesłać do rozpatrzenia międzynarodowemu jury festivalu następujące utwory: Szałowski: Uwertura, Maciejewski: Koncert na 2 fortepiany, Kondracki: Koncert na orkiestrę, Bacewiczówna: Koncert skrzypcowy, Palester: II-gi kwartet i Koncert fortepianowy, Jerzy Fitelberg: Konzertstück, Woytowicz: Poemat żałobny. Utwory te wybrane zostały z ogólnej liczby 17-u nadesłanych lub zgłoszonych przez członków komisji.

*

Dnia 1-go grudnia odbyło się w Polskim Radio *pierwsze wykonanie* dwóch polskich utworów kameralnych. Były to: Sonata na skrzypce i fortepian *Stefana Kisielewskiego* i Trio na obój, klarnet i fagot *Antoniego Szałowskiego.*

*

W dniu 12 grudnia w sali Konserwatorium Warszawskiego odbyło się *zgromadzenie publiczne* zwołane przez Związek Artystów Scen Polskich w sprawie Opery warszawskiej. W prezydium zgromadzenia zasiedli m. in. prof. Z. Drzewiecki, W. Maliszewski, rektor E. Morawski, A. Ponikowski, L. Różycki, J. Śliwicki, A. Wieniawski, T. Zalewski i prof. T. Zieliński. Po zagajeniu zgromadzenia przez prezesa Z. A. S. P. J. Śliwickiego wygłosili referaty pp. *Leon Schiller* („Znaczenie opery dla kultury polskiej") *dr. Julian Pulikowski* („Organizacja opery za granicą"), *Teodor Zalewski* („Organizacja opery w Polsce"). Po referatach wywiązała się ożywiona dyskusja, w której m. in. zabierali głos dyr. Z. Latoszewski (Poznań), dyr. T. Trzciński, prof. T. Ochlewski, prof. B. Rutkowski, dyr. K. Wiłkomirski (Gdańsk) p. A. Freszel, prof. T. Zieliński, prof. W. Maliszewski i inni. Zgromadzenie przyjęło jednogłośnie *rezolucję,* zgłoszoną przez prof. *W. Maliszewskiego.*

Brzmienie rezolucji jest następujące:

Zebrani na zgromadzeniu publicznym w dniu 12 grudnia 1937 r. przedstwiciele nauki, sztuki, organizacyj zawodowych i najszerszych sfer kulturalnych stolicy stwierdzają jednomyślnie:

1) Sztuka operowa posiada wielkie i trwałe wartości artystyczne i jako jeden z potężnych czynników kultury narodu, jest otoczona na całym świecie, nie wyłączając państw małych — czujną opieką

rządów i społeczeństwa, zapewniającą jej należyte warunki rozwoju;

2) Stan obecny teatrów operowych w Polsce, a zwłaszcza Opery Warszawskiej uniemożliwia rozwój polskiej sztuki operowej, godzi w dobro muzyki polskiej, tamuje ekspansję wszystkich dziedzin twórczości operowej za granicą, szerząc lekceważenie naszej kultury muzycznej, upokarzając ambicję wielkiego narodu.

Wobec tego zgromadzenie, stojąc na stanowisku, że racjonalna organizacja Opery w stolicy 33-milionowego państwa wysuwa się dziś na czoło spraw kultury i sztuki, apeluje do rządu Rzeczypospolitej, aby doceniając olbrzymie znaczenie muzyki w kulturze narodu, niezwłocznie przystąpił do pozytywnego załatwienia bytu, jak i przede wszystkim rozwoju artystycznego Opery narodowej w Warszawie.

Równocześnie zgromadzenie upoważnia prezydium do podjęcia wszelkich właściwych kroków do realizacji powyższej uchwały.

*

Instytut Fryderyka Chopina (Warszawa, Boduena 4 tel. 204-46) realizujący polskie pomnikowe wydanie dzieł Fryderyka Chopina, przejrzane i zaaprobowane przez J. I. Paderewskiego, zwraca się do wszystkich osób i instytucyj z prośbą o podanie do wiadomości Instytutu ewentualnie posiadanych przez nich autografów utworów Frydedyka Chopina.

W i l n o

Z inicjatywy społeczeństwa tatarskiego odbył się w Wilnie *koncert krymski.* Wykonawcami byli uczestnicy bawiącej w Wilnie wycieczki Tatarów krymskich, mieszkających w Rumunii i Turcji. Koncert poprzedziło krótkie przemówienie prezesa rady centralnej kół młodzieży tatarskiej Edige Szynkiewicza. Na pierwszą część koncertu złożyły się tańce i śpiewy wesela tatarskiego, na drugą— pieśni patriotyczne i narodowe.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Moniuszkowska „*Halka*" wystawiona zostanie *w Chicago.* Partię Janusza kreować będzie Jerzy Czaplicki, który przybył do Ameryki na stałe.

*

Balet polski Parnella występuje od 2-ch miesięcy z niesłabnącym powodzeniem w różnych miejscowościach Niemiec.

Niemieckie turnee baletu przewidziane jest jeszcze na 3 miesiące.

*

Eugenia Umińska i Zygmunt Dygat koncertowali w listopadzie w Londynie (Aeolian Hall), Lyonie (sala Konserwatorium) i w Paryżu (Ecole Normale) odnosząc wielkie sukcesy u publiczności i prasy. Artyści wykonywali m. in. szereg utworów polskich Szymanowskiego, Szeligowskiego, Szałowskiego i innych.

*

W Paryżu odbył się szereg występów nowopowstałego *baletu polskiego.* Wystawiono balety: *Kondrackiego* („Legenda krakowska"), *Palestra* („Pieśń o ziemi"), *Woytowicza* („Powrót" jest to baletowa transpozycja „Concertina") i *Różyckiego* („Apollo i dziewczyna"). Przedstawienia odniosły duży sukces i odbiły się echem w prasie, która jednak często nazywa tę imprezę baletem rosyjskim („rosyjski balet z Polski"). Balet wyjeżdża na dalsze występy do Londynu. Przedstawieniami dyryguje Mieczysław Mierzejewski.

*

Międzynarodowe jury wystawy paryskiej w dziale muzycznym (członkiem jury z ramienia Polski był Zygmunt Dygat) przyznało Polsce 3 nagrody „Grands prix" (Gieburowski, Landowska, balet), 4 dyplomy honorowe (Rodziński, Fitelberg, Orkiestra Polskiego Radia, Mierzejewski) i 7 złotych medali dla kompozytorów (Szałowski, Wiechowicz, Palester, Kondracki, Różycki, Woytowicz — dwa medale).

*

W dniu 17 listopada znany kompozytor *Feliks Roderyk Łabuński*, który od dłuższego już czasu przebywa w Ameryce, wygłosił w Nowym Jorku odczyt o muzyce polskiej w latach 1600—1750. Po odczycie odbył się koncert dawnej muzyki polskiej, w ramach którego wykonane zostały utwory chóralne i instrumentalne Gomółki, Zieleńskiego, Jacka Różyckiego, Gorczyckiego, Szarzyńskiego, Mielczewskiego i Jarzębskiego.

*

Młoda pianistka krakowska *Magdalena Lipkowska* ponownie zaproszona została do Bułgarii, gdzie dała trzy recitale, transmitowane przez bułgarskie rozgłośnie. W programie recitali szeroko uwzględniona została muzyka polska, którą reprezentowały utwory Chopina, Szymanowskiego, Maciejewskiego, Ekiera, Stojowskiego i Brzezińskiego.

*

Stanisław Szpinalski dał recital fortepianowy *w Lipsku*, osiągając wielki sukces. W programie recitalu figurowały m. in. utwory Łabuńskiego, Maciejewskiego i Szeligowskiego.

*

Margerita Trombini Kazuro, profesorka Konserwatorium Warszawskiego dała recital fortepianowy przed mikrofonem rozgłośni w Lipsku. Program recitalu zawierał wyłącznie muzykę polską. (Brzeziński, Wielhorski, Kazuro. Maciejewski, Szymanowski).

ANGLIA

W Londynie ukazała się książka pod tytułem *„Jak grał Chopin?"*, która wywołała żywe zainteresowanie w świecie muzycznym. Autorką tej pracy jest *Edyta J. Hiptins*, której ojciec był przez pewien czas uczniem Chopina. Na podstawie wspomnień ojca nakreśliła autorka charakterystykę gry Chopina.

*

W radio londyńskim wykonano ostatnio utwór symfoniczny „Zima i wiosna" *Ernesta Blocha.*

AUSTRIA

Znany wiedeński historyk i krytyk muzyczny prof. Orel odnalazł przypadkowo podczas prac archiwalnych *11 nieznanych dotąd pieśni Schuberta*, które genialny kompozytor napisał w r. 1812, w czasie studiów. Pieśni te, na chór mieszany a capella będą wkrótce wykonane publicznie.

*

Debiut nowej orkiestry wiedeńskiej *„Musica - Viva Orchester"* prowadzonej przez Hermana Scherchena wypadł, jak stwierdza prasa — przeciętnie.

*

Członkowie wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej, którzy od szeregu lat biorą udział w festivalach salzburskich, złożyli do organizatorów festivali *petycję*, w której domagają się przesunięcia terminów tych festivali na inny okres, gdyż termin letni uniemożliwia im odpoczynek wakacyjny.

*

Według statystyki w sezonie 1923—1924 90% zawodowych muzyków wie-

deńskich posiadało *stałą pracę;* w sezonie 1936 — 37 liczba ta wynosiła 75%.

CZECHOSŁOWACJA

Od dnia 1-go stycznia do końca lipca 1937 r. odbyło się w Pradze *311 koncertów publicznych.* Najwięcej koncertów odbyło się w kwietniu — 82, w marcu — 57 a w lipcu — tylko 1.

FRANCJA

Paryska Opera Comique wystawiła *„Koronację Poppei" Monteverdiego* w opracowaniu Malipiera, oraz wznowiła zapomnianą operę komiczną *Gounoda* według komedii Moliera *„Lekarz mimowoli".*

*

Wielka Opera paryska zapowiada premiery następujących utworów: „La Chartreuse de Parme" Sauguet'a, „Le festin pendant la peste" M. Lourié, „Oriane la sans égale" Fl. Schmitta, „Le cantique des cantiques" Honeggera, „Eneas" A. Roussela.

*

Na audycjach *„La Revue Musicale"* w Paryżu zapowiedziany jest szereg pierwszych wykonań. Pierwsza audycja poświęcona była muzyce belgijskiej, druga — węgierskiej (Kodaly, Harsanyi, Bartok), trzecia — twórczości A. Roussela. W ramach trzeciej audycji wykonane zostały *nieznane utwory* zmarłego kompozytora: Andante na 3 instrumenty dęte i Duet na wiolonczelę i fagot.

*

Paryska Opera Comique wystawiła *„Luizę" Charpentiera.* Było to wznowienie po dwuletniej przerwie. Sędziwy kompozytor dyrygował sam 1-ym i 3-ci aktem.

*

Alfred Cortot projektuje wielkie turnée koncertowe po krajach Dalekiego Wschodu.

*

Paul Sacher, kierownik orkiestry kameralnej w Bazylei dyrygował w sali „Triton" w Paryżu orkiestrą, złożoną z członków la Société philharmonique. Program zawierał m. in. „Preludium, arioso i fugettę na temat B A C H" Honeggera, „Kantatę kameralną według sonetu Luizy Labé" Conrada Becka i „Muzykę na smyczki perkusję i celestę" Bartoka.

*

W Paryżu odbyło się *pierwsze wykonanie* koncertu fortepianowego młodego (22-letniego) kompozytora genewskiego *Pierre Wissmer.* Koncert, wykonany przez Jacquelinę Blancard, spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem.

ITALIA

W San Remo odbył się konkurs na najlepszy utwór muzyczny do słów nowego hymnu włoskiego *„Italia Imperiale".* Udział w konkursie zgłosiło około 200-u kompozytorów. Przewodniczącym jury był słynny kompozytor operowy — Pietro Mascagni.

*

Znakomity tenor *Beniamino Gigli* odznaczony został przez króla Wiktora Emanuela wielkim krzyżem orderu Korony Włoskiej za bezinteresowną pracę artystyczną na cele dobroczynne i społeczne. Jak wynika z motywacji dekretu królewskiego czysty dochód z występów Gigli'ego na cele dobroczynne w latach 1936—37, wyniósł cztery i pół miliona lirów.

*

We Włoszech ogłoszono ostatnio szereg *konkursów i nagród muzycz-*

nych. Dyrekcja teatru La Scala ufundowała trzy nagrody po 10.000 lirów każda za najlepsze nowe opery włoskie wystawione w sezonie 1938—39 i identyczne nagrody na sezon następny. Reale Accademia Romana ogłasza konkurs na koncert na instrumenty smyczkowe (nagroda — 1000 lirów); stowarzyszenie kompozytorów w Turynie — konkurs na kwartet fortepianowy (2000 lirów). Wreszcie konserwatorium w Neapolu ogłosiło konkurs na dowolny utwór kameralny.

*

Artur Toscanini po szeregu koncertów w Anglii udał się na kilka występów do Palestyny. Stamtąd słynny kapelmistrz wyjeżdża na dłuższy czas do Ameryki, gdzie poprowadzi szereg wielkich koncertów symfonicznych, które będą transmitowane również do Europy. Toscanini powróci do Europy dopiero na *festival w Salzburgu,* w ramach którego dyrygować będzie „Ifigenią w Aulidzie" Glucka, „Borysem Godunowem" i „Cyrulikiem sewilskim".

*

Program *„Maggio musicale fiorentino"* (florencki maj muzyczny) w r. 1938 został już w ogólnych liniach ustalony. Z ciekawszych punktów programu wymienić należy wystawienie nowej opery Malipiero „Marek Antoniusz i Kleopatra" (dyr. Mario Rossi); zespół opery wiedeńskiej pod dyrekcją Bruno Waltera odegra Euryantę" Webera i wykona „Deutsches requiem" Brahmsa. Elmendorff poprowadzi dwa przedstawienia „Walkirii", Otto Klemperer wykona „Missa solemnis" Beethovena. Wreszcie zespół opery budapesztańskiej odegra dwie nowe opery węgierskie: Beli Bartoka i Zoltana Kodaly'ego.

*

Przedstawienia operowe na wolnym powietrzu w Mediolanie, które w ubiegłym sezonie cieszyły się ogromną frekwencją odbywać się będą również w r. 1938 i to na znacznie większą skalę niż dotychczas. Dobudowane zostały nowe trybuny, tak że przedstawieniu przyglądać się może 20.000 osób. Ceny biletów od 6—12 lirów a w abonamencie — 2—7 lirów. Przedstawień będzie 34, w okresie od 8 lipca do 1-go września 1938 r. Odegrane zostaną m. in. „Turandot", „Cyganeria", „Madame Butterfley", „Trawiata", „Rigoletto", „Lohengrin", „Carmen", „Rycerskość wieśniacza" i t. d.Impreza ta cieszy się specjalnym poparciem partii faszystowskiej.

NIEMCY

W Monachium wystawiono *„Carmen"* w nowym przekładzie. Nie wszystkim wiadomo, że opera ta w oryginale ma w miejsce recitativów—dialog mówiony.

*

Opera w Duisburgu, której tegoroczny sezon przebiega pod znakiem jubileuszu 50-o lecia istnienia włączyła do swojego repertuaru szereg nowych oper, m. in. operę *„Nowa szata królewska" J. Françaix*, osnutą na tle bajki Andersena.

*

W piśmie *„Allgemeine Musikzeitung"* pojawiła się *statystyka* sporządzona przez dr. W. Altmanna dotycząca dzieł i autorów operowych najczęściej grywanych w Niemczech w sezonie 1936—37. Autor do swej statystyki wlicza również operę w Gdańsku i teatr niemiecki w Pradze. Oto jak wygląda ta statystyka: *Autorzy:* Wagner — 1.409 przedstawień, Verdi — 1.351, Puccini — 1.186, Lortzing — 995, Mozart — 760, Weber —

576, Bizet — 415, Ryszard Strauss — 347, Rossini — 317, d'Albert — 313, Flotow — 296, Humperdinck — 255, Leoncavallo — 243, Mascagni — 232, Smetana — 205, Beethoven — 203, Nicolai — 199, Wolf-Ferrari — 162, Auber — 136, M. Kienzl — 128, Donizetti — 111, M. Pfitzner — 85, M. Gerster — 80, Gounod — 80, Graener — 79, Adam — 71, Gluck — 68 i t. d. *Opery:* „Wolny strzelec" — 437 przedstawień, „Carmen" — 415, „Madame Butterfley" — 407, „Cyganeria" — 349, „Cyrulik sewilski" — 314, „Rigoletto" — 281, „Marta" — 259, „Lohengrin" — 244, „Toska" — 242, „Aida" — 223 i t. d.

*

Według statystyk niemieckich w Niemczech jest obecnie 130.000 muzyków i śpiewaków zawodowych, z tego 93.875 instrumentalistów i nauczycieli gry na instrumentach oraz 35.849 śpiewaków i nauczycieli śpiewu. W samym Berlinie zamieszkuje 12.953 muzyków zawodowych.

*

Niemieckie firmy wydawnicze wydały w ciągu roku 1936 — 6165 utworów muzycznych, z tego 3.676 utworów nowych. Przeszło połowę z tej liczby stanowią utwory należące do muzyki rozrywkowej (muzyka taneczna, marsze i t. p.).

*

We Frankfurcie zorganizowana została po raz pierwszy *wystawa poświęcona kompozytom współczesnym.* Wystawa obejmuje manuskrypty, portrety, życiorysy i t. p. 70-u kompozytorów z 17-tu krajów.

*

Kierownictwo *festivalów wagnerowskich w Bayreuth* postanowiło cofnąć swą poprzednią decyzję nie urządzania festivalu w r. 1938. W myśl nowej decyzji festival w r. 1938 odbędzie się w okresie od 26 lipca do 19 sierpnia, dany będzie dwukrotnie „Pierścień Nibelunga", 5 razy „Parsifal" i 6 razy — „Tristan". Zaznaczyć należy, że w r. 1938 przypada *125-a rocznica urodzin Wagnera,* która obchodzona będzie w Niemczech bardzo uroczyście.

*

„Neue deutsche Bachgesellschaft" odbędzie swój doroczny, 25-y kongres w czasie od 23-go do 25-go kwietnia w Lipsku.

*

Akademia śpiewacza („Singakademie") w Berlinie zapowiada w bieżącym sezonie m. in. wykonanie „Te Deum" Brucknera, „Requiem" Sgambatti'ego, „Missa solemnis" Beethovena, oraz dwóch pasji Bacha (według św. Jana i według św. Mateusza). Dzieła te poprowadzi Georg Schumann.

*

Niedawno odnaleziony *koncert skrzypcowy Roberta Schumanna* wykonany został przez Georga Kulenkampfa na koncercie Filharmonii berlińskiej w dniu 26 listopada. Dyrygował Karl Böhm.

*

W Berlinie zmarł *Walter Gronostay,* znany kompozytor filmowy.

STANY ZJEDNOCZONE

W Nowym Jorku zmarł w wieku lat 66 *Henry Hadley* znany dyrygent, który szereg lat prowadził nowojorską orkiestrę filharmoniczną, orkiestrę filharmoniczną w Chicago etc. Zmarły był gorącym propagatorem *muzyki amerykańskiej,* popierając stale młodych kompozytorów amerykańskich.

*

Leo Blech, który był przez 20 lat dyrektorem opery w Berlinie, a po przewrocie hitlerowskim został z tego stanowiska usunięty — zaangażowany został na kierownika *opery w Chicago*.

SZWAJCARIA

W Zurychu powstało stowarzyszenie miłośników muzyki *Schuberta*.

WĘGRY

Wielkie wrażenie w węgierskich kołach muzycznych wywołał fakt, że *Bela Bartok* zakazał transmitowania swoich koncertów radiowych do Niemiec i Włoch. Zakaz ten spowodował liczne komentarze, oczywiście doszukiwano się w tym postępku słynnego kompozytora przyczyn politycznych. Jak się okazało — przyczyny te były poprostu natury finansowej. Radio węgierskie zażądało od Bartoka, aby zgodził się na transmisje zagraniczne swych koncertów bez dalszych pretensji finansowych, przy czym rezerwowano sobie prawo reprodukcji na płytach woskowych.

Bartok oświadczył, że w takim razie wyklucza z transmisji radiofonię Niemiec i Włoch, gdyż kraje te nigdy nie angażowały go na żadne występy, więc nie godzi się, aby korzystały z jego koncertów darmo.

*

W Kocskemet pod Budapesztem odbył się *festival muzyki Bartoka*, w ramach którego wykonano po raz pierwszy nowe utwory chóralne tego kompozytora.

Z. S. R. R.

Teatr Wielki w Moskwie wystawił operę *Dzierżyńskiego „Zorany ugór"*, która osnuta została na tle powieści Szołochowa pod tym samym tytułem.

*

Stowarzyszenie *„Societe Editions Sociales Internationales"* w Paryżu *pozostające* pod wpływami bolszewickimi wypuściło szereg płyt naśpiewanych przez *Chór Czerwonej Armii* w czasie jego pobytu na wystawie paryskiej. Nagrane zostały: „Marsylianka", „Międzynarodówka", „Pieśń Woroszyłowa" i inne.

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE.

Towarzystwo *„Les Amis de l'orgue"* ogłasza konkurs na utwór organowy z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej; mogą być również dodane trąbk,i puzony i perkusja. Nagroda wynosi 6.000 franków. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w maju 1938 r. Adres dla informacji: *Secretariat Général des Amis de l'Orgue 37 avenue Lowendal Paris XV.*

*

Doroczny międzynarodowy konkurs kompozytorski Fundacji im. Emila Hertzka będzie w r. 1938 obejmował utwory kameralne (zespół i forma dowolna). Pierwsza nagroda wynosi 1000 szylingów. Wszystkie utwory zakwalifikowane przez jury wykonane będą w radio wiedeńskim i praskim. W skład jury wchodzą: Joseph Marx, Arnold Rose, Anton Webern i Aleksander Zemlinsky. Utwory należy nadsyłać do dnia 15-go marca pod adresem sekretariatu Fundacji: *Dr. F. Scheu, Opernring 3, Wien I.*

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15